

Copyright
by
Cristina Carrasco
2007

**The Dissertation Committee for Cristina Carrasco certifies that this is the approved
version of the following dissertation:**

**AUTOBIOGRAPHICAL METAFICTIONS IN CONTEMPORARY
SPANISH LITERATURE**

Committee:

Vance R. Holloway, Supervisor

Daniela Bini

Enrique H. Fierro

Lily Litvak

Nicolas Shumway

**AUTOBIOGRAPHICAL METAFICTIONS
IN CONTEMPORARY SPANISH LITERATURE**

by

Cristina Carrasco, B.A.; M.A.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at Austin

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

The University of Texas at Austin

May 2007

Dedication

A mis padres Mariana y Antonio

A mi hermana de Austin, Anna

Acknowledgements

Este trabajo nunca hubiera sido posible sin la ayuda y el cariño de cada una de estas personas. Quiero agradecer a mi director de tesis, Vance Holloway, por su honestidad, confianza y apoyo incondicional a lo largo de todo este tiempo. Al resto del comité, sobre todo a Lily Litvak por sus consejos en la búsqueda de trabajo y a Daniela Bini por enseñarme a disfrutar la lectura de grandes escritores italianos.

Gracias a mis padres, hermanos, cuñados y sobrinos que siempre están conmigo aunque sea en la distancia. Quiero, además, agradecer a mi familia en Austin, a todos los amigos que han hecho mucho más llevadero el estar lejos de los míos.

A mis “chicas”: Cris Martínez, por sus dotes culinarias y sus abrazos siempre que los necesitaba. Solange Muñoz por las horas de compañía en JP’s. Lucía Osa-Melero por escucharme siempre y ser mi compañera de viajes. Siempre me ha gustado pensar que soy como la hermana que nunca tuviste.

María Cavazos por cuidarme como una hermana mayor y por sus canciones nocturnas. Emilia Arce por hacer del estudio de los comprensivos una experiencia mucho más agradable. Emi, querida, siempre he admirado mucho tu fortaleza y tu fuerza de voluntad.

Irma Cantú y Sarah Pollack, “mis comadres creyentes”, por enseñarme el significado de la palabra *comadre*.

Maripaz García por su eficiencia en las cosas prácticas y por su honestidad. Mari, gracias por tu amistad todos estos años.

Carla Saenz por estos últimos meses. Todo este proceso no hubiera sido posible sin tí y sin Anna. Mil gracias a las dos por estar ahí en todo momento. Gracias por el

apoyo, los ánimos, los abrazos, los cafés, tus historias de la infancia, el almuerzo de las 12 y las horas en la biblioteca.

A mis “chicos”: Oswaldo Zavala, por acogerme en su casa como si fuera una más de la familia y a Jaime Marroquín, por su ayuda en la lectura de la tesis. Y como no, a mi chico favorito, Sari, por su paciencia en los últimos meses y por quererme tanto sin pedir casi nada a cambio.

Por último quiero agradecer a dos personas a las que admiro, quiero y respeto mucho. A Ida Vitale por su poesía, sentido del humor y vitalidad. A mi querido profesor Enrique Fierro, por su sabiduría no sólo de los libros sino de la vida. Gracias por sus historias, su cariño, su confianza y su amor a la literatura. Venir a Austin mereció la pena, sólo por conocerlo a usted.

Autobiographical Metafictions in Contemporary Spanish Literature

Publication No. _____

Cristina Carrasco, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2007

Supervisor: Vance R. Holloway

This dissertation explores the construction of human identity and reality through texts that question generic parameters and ponder the ambiguous limits between reality and fiction. In contemporary Spanish literature one finds difficult-to-classify texts that straddle traditional literary genres and require the invention of new categories such as the *autobiographical metafiction*. This generic hybridity and the use of metafiction serve as narrative tools to contemplate the fictional nature of human identity.

In the first chapter, I review Miguel de Unamuno's ideas about auto/biography as proposed in *Cómo se hace una novela* (1927) in order to introduce concepts that will be fundamental to my later analysis. Specifically, Unamuno dissects the relationship between autobiography and life; novel and writing; and author, character and reader. I use Gonzalo Navajas' canonical work *Unamuno desde la posmodernidad: Antinomia y síntesis ontológica* (1992) in which he studies Unamuno from a post-structuralist perspective and demonstrates that there are important similarities between Unamuno's thought and that of critics such as Derrida or De Man. Like these deconstructionist critics,

he does not believe that the world has definite structure or meaning. *Cómo se hace una novela* is fundamentally about the fictionalization or textualization of reality, demonstrating that since no objective reality exists, each subject may create their own. As such, the distinction between reality and fiction disappears.

In the next three chapters, I analyze the works of three Spanish authors that have not yet received in-depth critical attention, and that employ auto/biography as a genre or theme: Juan José Millás' *Dos mujeres en Praga* (2002), Rosa Montero's *La loca de la casa* (2003) and Enrique Vila-Matas' *París no se acaba nunca* (2003). These unamunian ideas are relevant since they redefine the genre and pose the problematic representation of the self taken up by more recent Spanish authors. Through the auto/biographical trope I explore how these texts assert that the notion of identity and reality as independent of language is questionable and that the only manner of existing, of being, is through writing.

Table of Contents

Introducción	1
Capítulo 1. Contexto filosófico y teórico.....	15
1. La ficcionalización de la realidad y el ser humano.....	16
2. El legado de Unamuno en la literatura peninsular actual: similitudes y diferencias	23
3. Géneros de varia invención y metaficción.....	32
3.1 La teoría de los géneros literarios	32
3.1.2 Entre autobiografía y ficción	34
3.2 Metaficción	39
Capítulo 2. Escribir es vivir: <i>La loca de la casa</i> (2003), Rosa Montero	43
1. La autora	45
2. Su obra anterior: metaficción y experimentación genérica.....	46
3. La vida como ficción en la <i>Loca de la casa</i> y <i>Cómo se hace una novela</i> : géneros mixtos y metaficción.	50
3.1 Textualización de la realidad: Escribir es vivir.....	52
3.2 Textualización del individuo: Escribir es ser.....	61
Capítulo 3. Leer también es vivir:.....	71
<i>París no se acaba nunca</i> , Enrique Vila-Matas	71
1. <i>París no se acaba nunca</i> (2003)	76
2. Géneros mixtos y metaficción	77
3. Cuando la ficción vive en la ficción	83
4. El lector:.....	92
Capítulo 4. Juan José Millás: Malabarista de la realidad.....	102
1. Obra a partir de los años noventa.....	103
2. <i>Dos mujeres en Praga</i> (2002)	107
3. Los géneros literarios y la literatura.....	108
4. La realidad como ficción	112

4.1 Las existencias paralelas	116
Conclusión	128
Bibliografía	134
Vita.....	140

Introducción

Jorge Luis Borges escribe a propósito del Quijote: “los textos dentro de los textos se reproducen hasta el infinito porque se intenta que la realidad nos parezca irreal” (*Textos cautivos*, 205). Confundir realidad o ficción, vida o novela, es una idea muy discutida en la literatura española desde que Miguel de Cervantes escribiera su *Don Quijote* (1604). Miguel de Unamuno también trata esta cuestión en su gran novela *Niebla* (1914), donde uno de sus personajes adquiere vida propia y se torna más real que su autor. En *Cómo se hace una novela* (1927), escribe su autobiografía tratando de mostrar que la vida es ficción y que los seres humanos sólo existimos a través de la escritura. En la literatura actual, muchos autores de la península ibérica discuten temas similares cada vez con mayor asiduidad. Gonzalo Sobejano apunta que “la tendencia a fundir la escritura de la aventura con la aventura de la escritura ejerce una gran atracción sobre narradores españoles de los últimos lustros” (4).

La narrativa peninsular del momento se caracteriza, sobre todo, por su pluralidad de temas y estilos, así como por la coexistencia de autores de diferentes generaciones y países. Sin embargo, dentro de esta libertad estética nos encontramos con muchos textos genéricamente mixtos y metaficcionales que nos recuerdan la obra del autor vasco *Cómo se hace una novela*. Autores reconocidos como Javier Marías, Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero, Enrique Vila-Matas o Juan José Millás, entre muchos otros, escriben textos que mezclan o juegan con diferentes géneros literarios y que además reflexionan sobre la literatura misma. Como comenta Vila-Matas: “Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio” (Rómulo Gallegos, 3). Este fenómeno de indeterminación o indefinición genérica del que habla Vila-Matas,

refleja la inestabilidad de la identidad del ser humano y de la realidad misma, características del relativismo filosófico de finales del XIX que parecen acentuarse aún más en el siglo XX.

Es posible que el ser humano no pueda ser entendido más que a través de la ficción. Si borramos las fronteras, si aceptamos que la realidad es una forma más de la ficción, acabaremos, de alguna manera, convertidos en literatura. De hecho, una de las funciones más valiosas de la literatura es hacernos entender que la realidad se nutre de ella y, más aún, que es una realidad en sí misma.

La metaficción es una estrategia narrativa que explora los vericuetos de la escritura, del escritor, de la lectura, del lector, o de la composición del texto, cuestionando de paso la realidad. Autores como Robert Alter, Ana María Dotras y Robert Spires¹, entre otros, dedican capítulos en sus libros sobre esta estrategia narrativa haciendo referencia a Unamuno y a Cervantes. No es mi intención redactar un trabajo enciclopédico sobre la multitud de obras metafictionales que se han escrito en España en los últimos años, pues esto ya lo hacen muy bien autores como Francisco Orejas en *La novela española de metaficción*² (2003). Me interesa, sin embargo, estudiar obras que son representativas de un fenómeno particular que trae consigo la metaficción: la de volver a los géneros literarios flexibles, a veces inclasificables. Las estanterías de las librerías están repletas de obras que se encuentran a medio camino entre la novela, el ensayo o la autobiografía. Son, supuestamente, autobiografías que se convierten en una metaficción de la escritura y del oficio del escritor, quizá el más ficticio de los hombres. Unamuno

¹ Robert Alter, *Partial Magic: The novel as a Self-conscious Genre* (1975), Ana M. Dotras, *La novela española de metaficción* (1994), Robert Spires, *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel* (1984)

² Otro estudio relevante sobre la metaficción española es el reciente libro de Samuel Amago, *True Lies* (2006) donde se estudia la obra de Juan José Millás, Nuria Amat, Javier Marías y Javier Cercas.

plantea a la perfección esta metáfora de la vida como novela en su penúltima obra *Cómo se hace una novela*. Este texto es una especie de comentario autobiográfico de los años que el escritor vasco pasó en el exilio en París por oponerse a la dictadura de Primo de Rivera. Sin embargo, Unamuno, al elegir el título de su autobiografía, decide llamarla novela.

En este trabajo estudiaré un tipo de textos a los que he decidido llamar “metaficciones autobiográficas”. Nunca se habían considerado las relaciones entre esta estrategia narrativa y los géneros literarios. Cuestionar la autobiografía, sin embargo, expone aspectos relevantes sobre la realidad y la construcción de la identidad del ser humano. Una autobiografía narra la vida de una persona, pero cada vez más y más nos encontramos con textos que no se pueden clasificar como tales porque se acercan demasiado a la novela y al ensayo. Además, los textos a los que me refiero hablan mucho más de la literatura que de la realidad. Hablan de la escritura, del escritor, de la lectura al destacar que vida y ficción se ubican al mismo nivel. Me interesa mostrar cómo estos textos usan lo autobiográfico como metáfora para entender la realidad y al ser humano como ficción, como escritura. Por supuesto, esta tendencia no es nueva en la literatura española. Hay muchos textos, sobre todo aquellos que pertenecen a la novela de vanguardia, que combinan varios géneros literarios y son también metaficcionales.³ Lo que es novedoso es la cantidad de textos, difícilmente clasificables, que reflexionan sobre la literatura misma. Este proceso de mezcla y fragmentación de los géneros literarios se acentúa en culturas y sociedades de índole pluralista y globalizadora como la que vivimos.

³ Un buen ejemplo de lo que decimos es *Automoribundia* (1948) de Ramón Gómez de la Serna.

En este estudio analizo *La loca de la casa* (2003) de Rosa Montero, *París no se acaba nunca* (2003) de Enrique Vila-Matas y *Dos mujeres en Praga* (2002) de Juan José Millás. Uso como modelo para el análisis de todos ellos *Cómo se hace una novela* (1927) de Unamuno. Estos textos de varia invención aparecen como una metáfora de la visión de la realidad y del ser humano que tienen estos autores. El escritor mexicano Juan José Arreola llamó textos de varia invención a aquella literatura que participa “no sólo de dos o más géneros sino que pareciera que ese texto se halla al borde mismo de la literatura” (32). En estas obras la mezcla de géneros y su reflexión cuestionan la realidad y la identidad humana. Estos autores entienden al sujeto (y en consecuencia a la realidad misma) como una construcción del lenguaje. Mi propósito es mostrar cómo la literatura es una realidad en sí misma y cómo nuestra existencia es ficción ¿Por qué, si no, todas estas pseudo-autobiografías hablan de la escritura y no de la vida? Esta narrativa mestiza bien puede ser entendida como una tendencia de la literatura actual que aboga por una literatura sin fronteras acorde con la llamada era de la globalización. Vila-Matas resume muy bien el tipo de literatura a la que nos aproximamos:

Cuando casi todo el mundo habla de la tragedia y el fracaso final de la literatura, yo hago proyectos. He llegado a imaginar una novela cuya estructura, cuyo esqueleto lo movería el ritmo de una rumba catalana cantada por un pájaro solitario en las Ramblas de Barcelona, y esa rumba sería extremadamente mestiza y acogería gran variedad de géneros. Puesto que la vida es un tejido continuo, la rumbosa novela podría estar construida como un tapiz que se dispararía en muchas direcciones mezclando todo tipo de géneros literarios (Discurso de aceptación del premio Rómulo Gallegos, 3)

Este estudio trata de contribuir a la historia de la literatura más actual en España. Trabajar con textos y autores recientes tiene su desventaja porque nos arriesgamos a

conjeturar sobre una literatura que está en constante producción y movimiento, por lo tanto, tal y como apuntan Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn en su libro *Pluralidad narrativa en España* (2004), “las aproximaciones críticas son precisamente eso: aproximaciones. La historia y crítica literarias siempre son provisionales y están sujetas a revisiones” (21).

Este primer estudio de una aparente tendencia contemporánea, me parece relevante e innovador por varias razones. En primer lugar, estudio dos aspectos de la literatura más contemporánea y novedosa; la proliferación de textos de varia invención y la metaficción. Mi estudio se centra en obras que no son sólo metaficciones sino también autobiografías. Llamo “metaficción autobiográfica” a los textos que cuestionan el género autobiográfico desde la ficción. Este término surge de la lectura de Linda Hutcheon que, en *The Poetics of Postmodernism* (1988), habla de “la metaficción historiográfica” al comentar “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (45). Yo traslado esta experiencia al género de la autobiografía como un fenómeno singular que aparece con insistencia en la literatura española de hoy.

Otra de las razones que hacen interesante a este estudio es el hecho de que trabajo con autores que son reconocidos no sólo en la península sino en el resto de Occidente, habiendo sido sus obras traducidas a varios idiomas y habiendo recibido gran atención crítica. No obstante, los textos que analizo son muy recientes y prácticamente no hay ningún estudio sobre los mismos⁴.

Otro aspecto que analiza este trabajo es el utilizar la obra de Unamuno como referente crítico y filosófico. Debido a la repercusión de esta obra y su consecuente resonancia filosófica que brinda profundidad al ‘juego’ literario. La manera en que los

⁴ Samuel Amago en su libro *True Lies* (2005) habla de *Dos mujeres en Praga* de Millás y hay algunas reseñas sobre *París no se acaba nunca* y *La loca de la casa* en internet.

textos unamunianos reflexionan sobre la existencia humana y la realidad vuelven inevitable la presencia de este autor. Como afirma Alter:

the author's casting of doubt on the reality of existence, fictional and nonfictional alike, leads Unamuno to raise certain radical questions about how fiction should be written, questions that might be well be regarded as prolegomena for the self-conscious novel in the twentieth century (156)

La influencia de Unamuno en la literatura española actual ya se ha revisado con anterioridad. Por ejemplo, Thomas Franz en su artículo “Envidia y existencia en Millás y Unamuno” habla de la similitud de la obra de ambos autores. Además, prácticamente la crítica que habla de la metaficción menciona, por lo menos, a *Niebla* como uno de los máximos exponentes de una literatura que reflexiona sobre el proceso de creación y la realidad e irrealidad del autor y sus personajes.

Mi estudio, a diferencia de la mayoría de las aportaciones críticas previas, se ciñe sobre todo en su penúltima obra, *Cómo se hace una novela*, porque es un libro de varia invención que reflexiona sobre el yo y la realidad como aspectos novelescos. Al incluir a Unamuno en esta exposición llevo a cabo la reconsideración de su obra como un escritor de vanguardia que experimenta con muchas de las ideas estéticas de la actualidad. Así podemos establecer una continuidad entre la literatura más experimentalista del primer cuarto del siglo pasado con la narrativa más reciente.

Si nos detenemos en algunas de las características de la literatura española actual veremos como la obra de Unamuno es muy relevante hoy en día. Borges diría que el autor vasco ha encontrado en los escritores españoles de principio de este siglo a sus precursores. En su ensayo “Kafka y sus precursores”, el poeta argentino a partir de la paradoja de Zenón contra el movimiento afirma:

Un móvil que está en A (declara Aristóteles) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes, la mitad de la mitad, y antes, la mitad de la mitad de la mitad, y así hasta el infinito; la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de El Castillo, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura (162-3)

De ahí Borges deambula por una vasta geografía de referencias eruditas que lo llevan desde un prosista chino hasta un poema británico pasando por la filosofía alemana y un cuento francés para concluir:

En cada uno de estos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría (...). El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar la del futuro (165-6)

Así el eco de Millás, Montero y Vila-Matas resuena en la obra de Unamuno. Rasgos de nuestra condición existencial había ya en aquellos personajes y su situación, pero es la luz de hoy la que los saca de su sombra otorgándoles una dimensión contemporánea.

Las obras escritas en nuestra época son de difícil clasificación debido, entre otras cosas, a la globalización y “a la facilidad de intercambio intelectual a través de la tecnología” (Monzó, 17). Según Fernando Valls, la literatura del momento se caracteriza por “la libertad estética; la simultaneidad de escritores de varias generaciones publicando obras de muy distinto alcance o interés” (27). Valls apunta también que quizá la característica más importante es “la consolidación o el surgimiento de géneros a veces tratados como menores, incluso por los propios escritores como el cuento y el

microrrelato, el artículo literario, el diario, las memorias y los libros de viajes” (27). La literatura actual, como comenta Vila-Matas, uno de los escritores que nos ocupan, “es una literatura mixta, de bordes fluidos”, textos que cabalgan entre el ensayo, la novela, la autobiografía novelada, textos que son difíciles de nombrar.

Otra característica de la literatura reciente es la constante reflexión sobre sí misma (metaficción). Como ya he indicado, esta mezcla de géneros me parece una metáfora de la inestabilidad de la identidad del ser humano. Entre el ensayo y la ficción, entre la novela y la autobiografía, muchos de estos textos exploran la identidad del ser humano, construida, inevitablemente, con el lenguaje. El yo se ficcionaliza.

Podemos decir que el año de 1975 es entendido por muchos críticos como un momento clave para el nacimiento de una nueva narrativa española. Sin embargo, la muerte de Franco no provocó el descubrimiento de grandes novelas, hasta entonces en la penumbra debido a la tensión política y la censura. En palabras de Ruth Christie: “It has become clear that the relationship between political authoritarianism and novel-writing is not a simple one of repression-subversion, despite the facts that many critics would adhere to the idea that the contemporary novel seeks ways to defend personal liberty now that collective liberty has been achieved” (5). Si esta afirmación es cierta, resulta normal que dos de las tendencias más importantes de la literatura española contemporánea sean la reflexión sobre la literatura y la subjetividad, en oposición a la novela social comprometida de los sesenta y setenta. No quiero decir con esto que la literatura peninsular de nuestros días esté separada de la realidad socio-política que se vive, sino tan sólo que hay una fuerte presencia de textos que reflexionan sobre la identidad del ser humano desde una perspectiva saturada de la incertidumbre existencial que domina nuestro tiempo.

Muchos críticos han hecho un intento por categorizar la literatura española desde el postfranquismo. Santos Alonso y María del Mar Langa hacen una división entre la novela de la transición (1975-1981) y la de la democracia a partir de los años ochenta. Santos Alonso describe dos posibles etapas más: la novela de los años ochenta y la de los noventa, que se distinguen por sus “circunstancias sociales, políticas y económicas predominantes” (3). En cada etapa comenta las mismas tendencias narrativas como la novela experimentalista, la metanovela o la novela de género. Por su parte, Langa sólo distingue una etapa desde la democracia (1982-1999). Su estudio está dividido en temas: el mundo editorial, los escritores, los lectores y las tendencias de la novela actual. Ambos autores están de acuerdo, sin embargo, en que la metanovela es una tendencia muy presente en nuestra literatura.

Según Soldevila Durante, “en los años ochenta surgió en España la llamada novela de la democracia, novela de la posmodernidad o novela ensimismada” (55). Este término de novela ensimismada, es de Gonzalo Sobejano, para quien la novela ensimismada se compone, a su vez, de la neonovela, la antinovela y la metanovela (*España Contemporánea*, 1988). Las clasificaciones son todavía muy aproximadas, pero como podemos observar, la mayoría de los críticos que hacen un intento por describir las tendencias de la literatura española desde la transición, coinciden en la importancia que le dan a la novela que reflexiona sobre la escritura. Y este tipo de literatura, podría muy bien ser llamada “del yo”, porque la búsqueda del sentido de la escritura no es otra cosa que la búsqueda apenas disimulada de sus autores por dar sentido a su propia existencia y a la de sus personajes, reflejo de la vida humana. Como afirma Christie “the literary preoccupation with identity is no longer centered on fixing or pinning it down, but on revealing and exploring its elusive, even non-existent nature” (6). Algo no muy diferente escribe Mainer, para quien en los últimos años, “junto a la reprivatización económica, ha

habido una reprivatización de la literatura, que se manifiesta en la abundancia de diarios y memorias, en la introspección y en la metanovela. Los temas fundamentales de nuestras letras son la identidad del individuo (o la imposibilidad de la misma) y la autoreferencialidad literaria, que ya aparecía en Cervantes o Sterne pero sin tanta profusión” (35). A propósito de esto Langa afirma que “en muchas ocasiones, la novela, en vez de hablar del mundo, habla de sí misma. Esta tradición, que ha recorrido toda nuestra literatura desde Cervantes a Unamuno, es acogida en la democracia por autores del medio siglo.” (69) Y prosigue hasta nuestros días, agregaríamos.

La organización del presente trabajo es muy sencilla. En el primer capítulo, explico de manera muy breve cómo fue posible, en términos filosóficos, llegar a hablar de que el sujeto y la realidad pueden ser entendidas como ficción. Tomo como punto de partida las ideas de Nietzsche sobre la creación histórica de la moral y las aportaciones a ese mismo, enorme tema, que hace Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966) Considero que ambos autores son fundamentales para entender la crisis del sujeto en la modernidad y su traslado a la literatura. Después explico qué es lo que quiero decir cuando hablo de la “textualización” de la realidad y del sujeto, siguiendo las aportaciones teóricas del mismo Foucault en “What is an author?” y de Barthes en “The death of the author”. Intento mostrar cómo el yo narrador en la literatura, desde finales del siglo XIX, va perdiendo autoridad, permitiendo que los personajes y el lector se vuelvan también creadores del texto. Intercalo estas ideas con ejemplos sacados de la obra unamuniana que ejemplifican esta concepción del yo y de la realidad a la perfección.

En este trabajo, además, Unamuno, no sólo es un gran escritor; también es un filósofo y un teórico de la novela. Para comentar algunas de sus ideas estéticas, así como su aplicación a las obras de autores españoles más recientes, me refiero al libro de Gonzalo Navajas *Unamuno desde la posmodernidad: Antinomia y síntesis ontológica*

(1992) donde se estudia la obra unamuniana a luz del posestructuralismo y el posmodernismo. Según Navajas, la obra de Unamuno plantea “la antinomia entre el impulso de la cancelación deconstructiva del pensamiento sistemático jerarquizante-típico de la historia del pensamiento occidental-y la necesidad ineludible de construir, paralelamente a la cancelación, otro edificio sistemático” (9). Unamuno deconstruye la realidad y el yo de la misma manera que lo hacen hoy en día los autores que nos ocupan, pero con la importante diferencia de que “a pesar de sus manifestaciones contrarias a los absolutos, aspira al todo” (20). Otro libro que me resultó de gran utilidad fue *Unamuno y la vida como ficción* (1988) de Francisco La Rubia Prado. En él se estudia el problema de la autenticidad en el autor vasco concluyendo que “en Unamuno la única autenticidad posible es la que deriva del acto creativo de uno mismo como texto, como ‘novela’” (13). Si estamos de acuerdo en que para Unamuno la autenticidad se encuentra en la literatura, podemos afirmar que hay una gran afinidad entre Millás, Montero, Vila-Matas y el autor vasco. Todos estos autores creen en la ficción como una alternativa, como una salvación. Miguel de Unamuno es un autor complejo y, en muchas ocasiones, contradictorio. A lo largo de este trabajo veremos cómo a veces se conforma y otras, sigue mostrando su angustia por encontrar una esencia que autores más recientes no anhelan. No hay que olvidar que el escritor vasco se sitúa en gran medida dentro de la estética romántica europea que privilegia la figura del autor como creador del texto. Sin embargo, “en Unamuno se pasa conscientemente de la crucial importancia del autor entre los autores románticos anteriores a la dise-minación sintética de papeles entre autor/texto/lector” (23). El autor vasco, como se ve, escribe a vaivén entre dos épocas. Es precursor de la novela más reciente, haciendo referencia a la fragmentación del yo, pero al mismo tiempo no descarta una tradición, casi sagrada, en la que el autor no necesita de justificación alguna para ser y para escribir.

Esta inestabilidad del yo y de toda categoría de género en los libros de varia invención, que Unamuno inaugura en la literatura española es, para Todorov y Blanchot, metáfora de la inestabilidad del ser humano y de la realidad misma. De hecho, trato de mostrar cómo a partir del último siglo, la autobiografía se concibe cada vez más como ficción hasta llegar a una propuesta de disolución por parte de Paul De Man en “Autobiography as a de-facement”. Concluyo el capítulo definiendo a las “metaficciones autobiográficas”, el tipo de textos que describe y analiza el presente trabajo.

En cada uno de los capítulos siguientes comparo *Cómo se hace una novela* con los autores que nos ocupan. Primero hago notar la mezcla de géneros y la reflexión metafictional de la autobiografía en cuestión. Después, comparo las ideas unamunianas sobre la ficcionalización de la realidad y del sujeto con las de cada autor.

El segundo capítulo trata sobre Rosa Montero. Hago referencia a su obra anterior porque el uso de la metafiction y la experimentación con los géneros literarios es una constante desde que publicó su primera obra a finales de los setenta. Después muestro cómo en la obra de la autora madrileña, la reflexión sobre el género de la autobiografía y la novela la llevan a textualizar la realidad y el ser humano. Comparo la obra de Unamuno con *La loca de la casa*, en especial su visión de la realidad y del sujeto en el texto. Enfatizo la función del autor como personaje. Tanto Montero como Unamuno llegan a la conclusión de que la vida es una novela y las autobiografías, historias que nos hacen a nosotros mismos. Acerca de su oficio de escritora, comenta: “para mí no hay nada comparable con ser novelista, porque te permite no sólo vivir otras vidas, sino además inventártelas” (29).

En el tercer capítulo, sigo la misma estructura que en el capítulo de Montero explicando cómo los libros de varia invención y la obsesión por la literatura es una constante en toda la obra de Enrique Vila-Matas, para quien la ficción es más importante

que la realidad. En la obra de Vila-Matas, el lector no sólo es activo sino que se supone sufre la muerte en el texto, de la misma manera que el lector de la novela de Jugo de la Raza en *Cómo se hace una novela*. Sin embargo, Unamuno nunca explica con claridad la suerte de su personaje-lector. Si en el capítulo de Montero comparé con detenimiento la figura del autor-personaje, aquí lo hago con la otra faceta del yo: el lector. El capítulo examina los diferentes lectores en la obra de Unamuno y los comparara con los de *París no se acaba nunca* de Vila-Matas.

En el último capítulo estudio *Dos mujeres en Praga* (2003) de Juan José Millás. A diferencia de las obras de Montero y Vila-Matas, que pueden ser consideradas como de varia invención, la de Millás es claramente una novela. La incluyo por sus reflexiones sobre la ambigüedad de los géneros literarios. En su obra, el autor comenta géneros literarios nuevos, como la biografía por encargo o el reportaje literario que están presentes a través de la reflexión metaficticia que hacen los mismos personajes. En el capítulo de Montero el autor se convierte en personaje; en el de Vila-Matas es el lector el que cubre una función crucial como creador del texto; en esta obra, la fragmentación del yo como un sin fin de máscaras se lleva hasta la extenuación. En este capítulo, uso la idea del espejo para hablar de cómo el escritor valenciano examina la realidad. Para el autor valenciano, ésta es tanto o más irreal que la ficción misma. El escritor vasco también habla del espejo en *Cómo se hace una novela*. Por último hago notar la función del epílogo y la contraste con la idea unamuniana del prólogo porque, como comenta Ricardo Gullón en *Autobiografías de Unamuno* (1964), “contar una novela, y más aún comentarla, es según él había dicho de la vida, ‘un modo, y tal vez el más profundo, de vivirla’. Prologarla es prolongarla, continuarla, y por eso el prólogo puede llamarse prólogo-epílogo” (246). En una edición limitada, Millás incorpora un epílogo que da un giro a la historia de los protagonistas y que, de alguna manera, sintetiza lo que quiero

decir: los límites entre ficción y realidad desaparecen y el lector se ve forzado a cruzar del otro lado, a vivir la ficción.

Capítulo 1. Contexto filosófico y teórico

En este capítulo explico, en primer lugar, lo que entiendo por textualización de la realidad y del ser humano partiendo de una base filosófico-teórica. Después muestro cómo es que este proceso se da en la literatura. El yo-autor, al ficcionalizarse, pierde parte de su autoridad, permitiendo que otros personajes y el propio lector se conviertan, cada vez más, en creadores del texto.

En segundo lugar, ejemplifico a través de la obra de Unamuno lo que entiendo por la mezcla de géneros literarios, la textualización del yo y de la realidad. Tomo como modelo para mi análisis posterior de tres autores contemporáneos, su idea sobre la vida y el ser humano entendidos como entes de ficción, utilizando también sus opiniones sobre los géneros, el autor, el personaje y el lector.

En tercer lugar, describo cómo la mezcla de géneros y/o su reflexión metafictional son herramientas que los autores que nos ocupan utilizan para hablar de la inestabilidad de la realidad y del ser humano. Me refiero a la teoría de los géneros literarios para llegar a hablar de su posible redefinición o disolución. Pongo especial énfasis en algunas teorías sobre el género de la autobiografía. Finalmente, expongo las ideas críticas más recientes sobre la metafiction. He llamado “metaficciones autobiográficas” a los textos que analizo, de ahí la necesidad de explicar lo que entiendo por géneros mixtos, por autobiografía y por literatura autoconsciente para poder definir con claridad el tipo de obras que estudio.

1. LA FICCIONALIZACIÓN DE LA REALIDAD Y EL SER HUMANO

¿Cómo llegamos a hablar de un sujeto “ficcionalizado”? ¿cómo comienza la crisis del sujeto en la filosofía moderna y, por lo tanto, la crisis de la realidad como una entidad absoluta y verificable?

Todo comienza con el dismantelamiento de la dialéctica hegeliana; después, con Nietzsche, al eliminarse el valor intrínseco de la “verdad” se anula también toda posibilidad de trascendencia (como la figura de Dios o del Hombre). Esta acepción de la realidad conlleva un cuestionamiento del sujeto que habita ese entorno inestable. Si no podemos pensar en la realidad como una entidad absoluta y verificable, ¿podemos entonces hablar de un sujeto que sí lo sea? La respuesta es que no es posible. Este cuestionamiento de la estabilidad de la identidad humana comienza a finales del siglo XIX y continúa hasta nuestros días.

La construcción del sujeto posmoderno ocurre precisamente en el momento en el que se descrea de la posibilidad de un sujeto como entidad individual estable y reconocible. Foucault llamó a esto la crisis del “Mismo” y el “Otro”. Como comenta el autor francés, en la sección final de *Las palabras y las cosas*, “El hombre y sus dobles”, al intentar reafirmarse en una identidad “unívoca”, el sujeto entra en crisis, no logra reconocerse a sí mismo y pronto descubre toda una dimensión que surge de sí mismo pero que en realidad le es ajena. Al igual que Heidegger, atribuye esta crisis al momento en el que Nietzsche condena al hombre occidental y dismantela el pensamiento positivista. Eugenio Trías comenta a propósito del *Ocaso de los ídolos* de Nietzsche “el yo se ha vuelto fábula, ficción, juego de palabras” (49) Esta concepción del ser humano se entiende perfectamente si la trasladamos a la esfera de la literatura. Según esta afirmación podemos aventurarnos a afirmar que el ser humano no es más que lenguaje. Foucault apunta, en *Las palabras y las cosas*, que en la literatura ocurre un fenómeno —

que comienza con Mallarmé y los simbolistas—, en el que el autor ya no quiere sino hablar del lenguaje. Como comenta Foucault, “el lenguaje llega a surgir para sí mismo en un acto de escribir que no se designa más que a sí mismo” (296). Es ese momento en el que el lenguaje ya no *representa* ni *dice* el mundo, sino que se dice a sí mismo. Creo que esto es fundamental para entender el por qué de la reflexión de la literatura sobre sí misma y no sobre la realidad. El arte no puede representarla porque el lenguaje es una herramienta imprecisa en el que “las palabras y las cosas” ya no son equivalentes. La literatura, según Foucault, es un lenguaje sin dialéctica, lo que implica que no participa de ese deseo por alcanzar una utopía histórica porque no “progresar” hacia ninguna parte y porque no encierra ningún valor trascendental, ni propone verdad alguna (296-298).

En su ensayo “What is an author?”, haciendo referencia específica a la literatura, Foucault relativiza la trascendencia implícita que le conferimos a la figura del “Autor”. Si cuando habla del hombre en *El orden y las cosas* afirma que sólo puede ser entendido como una figura histórica, ¿por qué deberíamos entender al autor como una figura con trascendencia implícita? Nietzsche, antes que Foucault, dice algo similar cuando habla de la muerte de Dios. La idea de que el autor es una entidad que *crea* la literatura es un concepto que aparece en la Ilustración. Esta etapa que atravesamos, en palabras de Foucault, es temporal. Él la llama la episteme del hombre que significa su disolución. Es por esto que algunos autores del posestructuralismo (Foucault, Barthes, y Derrida) coinciden en disminuir la presencia del autor. Barthes habla de la muerte del autor y el nacimiento del lector, Foucault de la separación del lenguaje literario de la realidad y Derrida de la posibilidad de que todo sea escritura en *De la grammatologie* (1967) o en *L'écriture et la différence* (1967).

Foucault en *Las palabras y las cosas* alude también, cuando habla de la episteme moderna, a la aparición y a la disolución del “hombre”. Esta disolución y dispersación del

sujeto se produce por la separación que se produce entre el lenguaje y la realidad. El ser humano es una construcción histórica del lenguaje y dependiendo de las diferentes epistemes (Renacimiento, Epoca clásica o Modernidad) su función cambia. Es en la episteme moderna cuando el individuo se declara pilar fundamental de la misma mientras proclama su disolución. Hay que aclarar que para Foucault la episteme moderna comienza con la Ilustración y cuando habla de la disolución del sujeto se refiere a “la gran ruptura que se produjo en la episteme moderna a fines del siglo XVIII y principios del XIX” (300). En la misma línea que Foucault, el filósofo español, Eugenio Trías concibe al “hombre” como “habitante de la frontera”, como “fronterizo”. El ser humano según Trías “puede ser descrito como habitante de un pueblo fronterizo, arrastrado por la crisis radical de la modernidad, y es presentado como ser consciente del límite mismo del mundo en que se vive” (88). Trías no cree en la muerte del sujeto sino en su existencia en múltiples posibilidades. Lo que Foucault llama “dispersación” del sujeto Trías lo llama “principio de variación”. Para describir su idea, usa el discurso musical que se desarrolla en el terreno de las repeticiones. Por ejemplo, un estribillo musical que se supone siempre es el mismo abre un espacio para las diferencias. El tema, aunque se repita, se crea, se recrea y se hace nuevo en cada variación. Como el mismo apunta “Las variaciones entre sí, si son genuinas variaciones, son variaciones de lo mismo, sin ser jamás idénticas ni iguales entre sí. Y eso ‘mismo’ no es sino el propio poder de recreación del singular en ejercicio” (*Filosofía del futuro*, 45). Este principio de variación es lo que, según Foucault, se produce con el ser humano dependiendo de las diferentes epistemes históricas. Veámos ahora cómo este principio de variación se produce más notablemente a partir del siglo XIX.

Foucault comenta la importancia de la literatura como la causante de la desaparición del hombre. El pensador francés alude a la idea de la muerte del autor, pero

su interés está más orientado a analizar la noción de autoría como una función del discurso literario. En su opinión, la función del autor permite ubicar al texto en determinados parámetros que le impone la sociedad, haciéndolo domesticable, fijando su manera de existencia, operación y circulación. La autoría es una clasificación, una puesta en orden. El ensayo de Foucault relativiza la trascendencia implícita que le conferimos a esa figura al mostrar los avatares históricos de la figura del “Autor”. Si consideramos que éste antes del siglo XIX podía ser un ente colectivo y que en la Antigüedad la literatura pertenecía a una tradición y no a una persona, es lógico pensar que la episteme moderna que atravesamos ahora (que cree que una persona *crea* literatura) es temporal.

Al autor se le despoja de su rol de artífice para ser analizado como una función compleja y variable, como una entidad discursiva que caracteriza cierto tipo de textos y que no se sitúa ni en la realidad ni en la ficción, sino en el borde de los mismos. Barthes y Derrida coinciden en disminuir la presencia del autor y en privilegiar la función del lenguaje como una materia constructora del sujeto.

Barthes señala que a través del acto de escritura la voz pierde su origen y es el lugar donde el autor se encuentra con su propia muerte. El lenguaje adquiere autonomía, de manera que el acto de habla se configura como un proceso vacío. En el instante de la escritura, se pierde el individuo y surge el sujeto como una posición dentro del discurso. Esta operación permite liberar al texto de un significado teleológico, de un significado totalizante. Rehusar esta asignación de un sentido único y cerrado implica, para Barthes, rechazar la noción de autoridad. “La muerte del autor” tiene su fundamento en la idea foucauldiana de privilegiar el lenguaje en vez del autor. Barthes reduce la noción de autor a la de un simple “scripteur” y anuncia, al mismo tiempo, el nacimiento del lector (en un avance de la teoría de la recepción). El autor (metáfora del yo) sólo puede existir en la literatura, inventándose a sí mismo.

Barthes comienza criticando la concepción romántica del autor según la cual el creador da forma a la inspiración, configurando su obra. Esta idea romántica presupone que el autor ocupa el centro de la obra y que el texto es el vehículo del significado que el escritor quiso darle. El papel del lector sería sencillamente el de intentar entender lo que el autor deseó comunicar. La lectura constituiría entonces una actividad pasiva. En "La Muerte del Autor" se presenta una noción de texto como tejido de citas y referencias a innumerables centros de la cultura. El autor es sólo una localización donde el lenguaje (ecos, repeticiones, intertextualidades) se cruzan continuamente. En la línea de un Nietzsche que certificó la muerte de Dios, Barthes hace lo mismo con la figura del autor. La obra literaria se transforma en texto, es decir, en un tejido que se construye a partir de la escritura del autor y de la lectura activa de los lectores, que hacen conexiones de sentido sin tener que tomar en cuenta la primera intención de significado. Al morir el autor, el lector nace.

La obra se entiende como la vida (siguiendo la diada unamuniana vida-literatura) y el autor como el creador de la misma. Sin embargo, esto cambia con la aparición de la noción del autor —propiciada por la modernidad— que tiene como principal pilar al hombre y su conocimiento. De modo que, como ya hemos visto, es en la modernidad donde el hombre aparece y desaparece al mismo tiempo. Barthes también traslada esta noción de la disolución del hombre en la literatura y habla de dos aspectos fundamentales: el texto y el lector. El texto no tiene significado en sí mismo, está siempre construyéndose en relación al significante que se busca indefinidamente sin aparecer nunca. Barthes comenta al respecto:

Un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (“La muerte del autor”, 69)

De esta concepción deducimos que en la escritura no haya un sujeto con identidad. El comienzo de la escritura es la "muerte" del autor, esa entidad moderna que surge sólo cuando se reconoce históricamente al individuo y a la persona como un valor. Este debilitamiento de la posición privilegiada del mismo se convierte en un fortalecimiento de la función del lector y el texto como el espacio en que se forma:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (“La muerte del autor”, 71)

Siguiendo los razonamientos de Barthes y Foucault, podemos afirmar que la autoría se constituye como una especie de ficción necesaria que crea uno de los muchos sentidos posibles del texto. Barthes, llevando al extremo su idea de la muerte del autor, afirma que en el texto el sentido no puede estar dado por el autor porque se pierde en la escritura sino por el lector, que le da su unidad final.

Si Foucault sacó al hombre del centro de la historia, Derrida buscó subvertir el estructuralismo —donde cada significante apunta a un significado, que al mismo tiempo

es otro significante y así sucesivamente “ad infinitum”—. No hay ningún punto de freno estable en el lenguaje, opina Derrida, sino solamente un “juego infinito”, es decir, el significante se desplaza infinitamente en busca del significado que nunca encuentra. Si el lenguaje se ve como un movimiento constante de diferencias en el que no hay ningún punto de descanso estable, ya no se puede apelar a la realidad como un refugio independiente del lenguaje. Todo adquiere la inestabilidad y la ambigüedad que Derrida planteaba como algo inherente al lenguaje. Esto también se puede aplicar al individuo que, como explica Foucault, es el fundamento de la metafísica occidental. Derrida inventa la palabra “*differance*”, que combina los significados de 'diferenciar' y 'diferir' (postergar). El lenguaje es un juego de diferencias en las cuales el significado es diferido (postergado) eternamente, pero planteado una y otra vez. Si el sujeto es lenguaje, la teoría derridiana de “*differance*” también puede ser aplicada al sujeto: un ente insasible y diferido constantemente en el texto.

La crisis del sujeto en la filosofía moderna funciona de manera análoga a la constitución de la autoría. Así, tal y como asistimos a la muerte del “Hombre” en la modernidad, también asistimos a su funeral en la literatura. En ella se trata de llevar a cabo la construcción del sujeto a través del lenguaje, pero la contribución de Derrida nos enseña la imposibilidad de crear una identidad estable porque el lenguaje siempre nos transfiere a lo otro. La relación entre la vida y la obra del autor es muy compleja y requiere diversos tipos de análisis. El autor puede ser construido por el lector y también por su propia escritura, como una especie de máscara tras la que se esconde una persona que no existe. En las obras metaficticias no es el autor sino su máscara, tal y como afirma Luigi Pirandello, —en este caso autor implícito— el que pretende hacer más verosímil la obra, exponiendo de paso su condición de artefacto. Se trata de una paradoja entre el carácter ficticio de la obra y su deseo por hacerse cada vez más verosímil. Es necesario

entonces reconocer la propia fragmentación del autor y la pluralidad de sus voces y máscaras.

2. EL LEGADO DE UNAMUNO EN LA LITERATURA PENINSULAR ACTUAL: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

La literatura peninsular del último siglo alude a la crisis del ser humano y la realidad. Es importante destacar que existen algunas diferencias entre la construcción de la existencia y el ser humano a través del lenguaje en las obras de un autor de principios del siglo XX y en la de los autores contemporáneos que estudio. Unamuno se adelanta a algunos de los postulados del posestructuralismo, pero la gran diferencia entre él y los otros autores que nos ocupan es que no se conforma con que el mundo y el ser humano no se puedan aprehender ni se pueda alcanzar la inmortalidad del alma.

Este trabajo no es una historia de la nueva narrativa española sino la exploración de un aspecto importante de la misma. Es un hecho que en gran parte de la literatura contemporánea peninsular existe una preocupación por cuestiones relacionadas con la identidad, el ser y su relación con la escritura. Estos temas, por supuesto, no son específicas de la literatura del momento sino que vienen de una tradición que empieza con el realismo, se complica en el modernismo y culmina en el posmodernismo. En España, sin embargo, como Germán Gullón comenta:

These journeys into interior space, which are such a pronounced feature of contemporary Spanish writing, are a return to such early twentieth- century preoccupations, and mark a belated espousal of modernity in Spanish literature after the supposed aberrations of social realism in the 1960s and 1970s (464)

Es precisamente por esto por lo que empiezo mi estudio con la obra de Unamuno. Creo que muchos de los escritores españoles que empiezan a escribir durante la Transición, dejan de lado el realismo social de los años de la dictadura y toman como modelo a algunos de los escritores de principios del siglo XX en España, como el mismo escritor vasco. Según La Rubia Prado “la supuesta falta de consistencia, la fragmentación, las digresiones, y la forma poética del texto son, desde la perspectiva de la representación y sus implicaciones teóricas hacen a *Cómo se hace una novela* un texto verdaderamente relevante hoy”(18).

En esta obra, el autor vasco escribe sobre su experiencia en el exilio pero también cuenta cómo se debe escribir la novela que es su vida. Además, el autor incluye una narración en la que un personaje, Jugo de la Raza⁵ (su alter ego) padece la posibilidad de morir cuando acabe de leer la novela que está leyendo (su autobiografía). Para analizar esta obra es necesario aclarar un detalle externo que se incorpora a la estructura de la obra: la cronología de su composición.

Comenzó a escribir el libro en 1924 y reanudó su redacción en 1925. En agosto de ese mismo año, antes de marcharse al exilio en Hendaya (parte francesa del País Vasco), le entregó el manuscrito de la obra a Jean Cassou que la tradujo al francés y la publicó en 1926 en el *Mercure de France*. Esta edición fue precedida de un retrato de Unamuno por parte de Cassou. En 1927 Unamuno escribe de nuevo la obra en español⁶ pero a partir de la edición francesa. La tarea que se propone es traducir el texto de Cassou “reviviéndolo”. Esta idea de “revivir” al escribir es el gran tema de *Cómo se hace una novela*, donde se plantea que a medida que escribimos construimos nuestra identidad. En el prólogo a la

⁵ Jugo es el segundo nombre de Unamuno y Raza el apellido de su madre.

⁶ La publicó en Buenos Aires a petición de una editorial argentina porque en España todavía hubiera sido imposible publicarla.

edición de 1927, Unamuno explica el propósito del texto. Después nos encontramos con la traducción del Retrato que Cassou hace de él. Por último, antes del texto en sí, leemos un comentario del Retrato por el autor vasco. Tras comentar lo que el editor francés dice de él, usa la imagen de las cajitas japonesas para describir la estructura del texto que leeremos:

Con esto de los comentarios encorchetados y con los tres relatos enchufados, unos en otros, que constituyen el escrito va a parecer éste a algún lector así como estas cajitas de laca japonesa que encierran otra cajita y ésta otra y luego otra más, cada una cincelada y ordenada como mejor el artista pudo, y al último una final cajita... vacía (85)

Las diferentes ediciones del texto son textos integrados el uno en el otro y el de 1927 es la “caja” más grande que los incluye a todos. En la edición de 1927, que es la que utilizo en este trabajo, se exponen algunos de los temas cruciales en la obra de Unamuno: su teoría de los géneros y la ficcionalización del yo y la realidad.

Cómo se hace una novela no es el primer texto de Unamuno que teoriza sobre los géneros literarios y sobre la idea de que escribir es vivir. Textos anteriores como “A lo que salga” (1904), *Niebla* (1914) o el prólogo de *Tres novelas ejemplares* (1920) sirven como precedentes. En “A lo que salga” establece la repetida distinción entre escritores vivíparos y ovíparos. Escribir “vivípiramente” es lo que prefiere el Rector salmantino. Es decir, narrar de la misma manera en que uno vive, inesperadamente, a lo que salga. En el prólogo de *Tres novelas ejemplares* Unamuno expone sus ideas sobre la multiplicidad de la identidad en su famosa explicación de los tres Juanes y tres Tomás, pero además, habla sobre la diferencia de dos tipos de lectura. Unamuno comenta que existe un tipo de lectura que es para divertirse y otra para recrearse. Con esta segunda manera de leer vivimos la obra en sí. *Niebla* es el ejemplo de la obra vivípara que ya no se llama novela

sino *nóvola*. *Cómo se hace una novela* es la obra en la que todos los textos precedentes quedan representados. Si, como hemos visto, para Unamuno escribir es vivir, quizá su visión de la realidad tiene mucho que ver con la ficción ¿Pero cómo entiende Unamuno la realidad?

Para él “el mundo objetivo no es fiable. La realidad física se le presenta como una máscara engañosa que encubre la naturaleza genuina del mundo. El sujeto debe desenmascarar la realidad y penetrar el núcleo más auténtico del mundo” (Navajas, 130). Quizá esa es la diferencia más grande. El escritor vasco tiene la esperanza de encontrar una autenticidad que autores más recientes no buscan. Sin embargo, afirma hablando de la ficción “el otro mundo y la otra vida están dentro de este mundo y de esta vida” (*Niebla*, 57). *Cómo se hace una novela* ejemplifica a la perfección su concepto de realidad textualizada a través de la reflexión sobre el género de la autobiografía y la novela. Jean Cassou, en el “Retrato de Unamuno”, comenta sobre la teoría de los géneros unamunianos: “¿Admitiremos las obras que escribe este hombre, tan erizadas de desorden al mismo tiempo que ilimitadas y monstruosas que no se las puede encasillar en ningún género?” (68). Esta difuminación de géneros de la que habla Cassou es una alegoría de la supuesta ficcionalización de la realidad que conlleva textualizar el mundo. Como comenta Navajas: “la supresión de la frontera entre ficción y objetividad y la consiguiente invasión de la realidad por la ficción tienen una correspondencia paralela a la eliminación de las fronteras genéricas” (73).

De su crítica a la realidad surge también una nueva concepción del ser humano y de su primacía en la ficción. La frontera entre realidad y ficción desaparece y “los actos y proyectos de los personajes de ficción son tan tangibles y productivos como los de los sujetos que los crean” (15, Navajas). En la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1904), Unamuno comenta: “Fue Don Quijote el que movió la pluma a Cervantes y fue mi pobre

homúnculo, mi Augusto Pérez-así lo cristianicé o bauticé-el que rebulló en las entrañas de mi mente pidiéndome existencia de ficción. Y se empeñó en la lucha” (62). En este ejemplo podemos ver cómo el autor crea al personaje pero después éste adquiere autonomía haciéndose tan tangible como su propio creador. Unamuno es un autor contradictorio y hay críticos que no están de acuerdo con que pierda su autoridad en el texto, como veremos con más detenimiento en el capítulo sobre Montero. Es necesario recalcar que su visión del autor será siempre la de un ser inmortal y lleno de autoridad, aunque haya ocasiones en que parezca que la pierde. Unamuno se convierte en personaje y en lector pero trata de controlar a estos entes de ficción. Por ejemplo, en el caso del lector, quiere que tome sus decisiones por sí mismo pero luego vuelve a mostrar su actitud autoritaria diciendo de Jugo de la Raza:

Me preguntaba si consumido por su fatídica ansiedad, teniendo siempre ante los ojos y al alcance de la mano el agorero libro y no atreviéndose a abrirlo y a continuar en él la lectura para prolongar así la agonía que era su vida, me preguntaba si no le haría sufrir un ataque de hemiplejia (124)

Unamuno no quiere nunca dejar de ser hacedor pero es consciente de que para no morir tiene que adaptarse a las diferentes formas que el yo toma en el texto: personaje y lector. Además, el autor vasco es también Jugo de la Raza y sabe que si éste muere, también su creador, él mismo, perecerá.

Aquí podemos ver cómo su concepción de la realidad y del ser humano tiene que ver con su visión del lenguaje. Tal y como ocurre en el deconstruccionismo derridiano, el lenguaje es concebido como un instrumento de la mentira. La falacia de la apariencia de la realidad se incrementa con la del vínculo que la transmite. Algunos personajes, como Augusto Pérez en *Niebla*, denuncian esto: “No hacemos más que mentir y darnos

importancia. La palabra se hizo para exagerar nuestras sensaciones e impresiones todas... acaso para creerlas... La única verdad es el hombre fisiológico, el que no habla, el que no miente..." (123). Entonces, si la realidad no es estable, el instrumento que transmite la realidad tampoco puede serlo y, como el sujeto es sólo lenguaje, éste tampoco puede ser único, estable y verdadero. En el prólogo de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Unamuno hace referencia a esta inestabilidad del ser y su relación con el lenguaje para poder existir. Por ejemplo, cuando comenta la teoría de Wendell Holmes a propósito de la multiplicidad del ser: "Es decir, el que uno es, el que se cree ser y el que le cree otro" (3). Como hemos visto, con el pensamiento posestructuralista llegamos a la ficcionalización del sujeto. Según Navajas:

Si no hay fundamento para la existencia autónoma del mundo y si la razón sólo es capaz de producir modelos sustitutivos de la realidad y no de aprehenderla en su propia esencia, tanto el mundo como los modos de producción de él pierden la consistencia que pudieran haber tenido en la visión analítico-referencial. Ningún componente o aspecto del cosmos escapa a la subjetivación (55)

Así, todo y todos quedamos en una serie de ficcionalizaciones encadenadas sin que sea posible hallar el origen de la serie. Unamuno, como comenta Navajas, usa el concepto de la textualización de la realidad como un *leitmotiv* de toda su obra. Un ejemplo más de ello es el que da en el prólogo de *Tres novelas* cuando comenta acerca de la realidad y dice:

¿Cuál es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre? Sea hombre de carne y hueso o sea de los que llamamos ficción, que es igual. Porque Don Quijote es tan real como Cervantes; Hamlet o Macbeth tanto como Shakespeare, y mi Augusto Pérez tenía acaso sus razones al decirme, como me dijo --véase mi novela (¡y tan novela!) *Niebla*, páginas 280 a

281-- que tal vez no fuese yo sino un pretexto para que su historia y las de otros, incluso la mía misma, lleguen al mundo (3)

Si estamos inmersos en la letra, si estamos literaturizados, ese fenómeno conlleva que nuestra visión del mundo se produzca a través de una recomposición deformante de lo que observamos. A pesar de esta adhesión a la textualización, no se pierde por completo la dualidad entre realidad y ficción (a diferencia de lo que ocurre con los otros escritores de este estudio). Sin embargo, lo que lo hace actual es que entiende que la ficción es una entidad más firme que el mundo concreto. El yo es un “ens fictionalis” y Unamuno usa la metáfora novelesca para caracterizar la vida humana. Como apunta Navajas “los hombres se conciben como actores que actúan un papel con un grado variable de identificación con ese papel. La actuación tiene un lugar en un medio físico convertido en escenario” (61). En la mayoría de las ocasiones, son los propios personajes de ficción los que recuerdan la ficcionalidad del resto del mundo.

Además, si es el personaje el que crea al autor, la única posibilidad de no perder la autoridad es convirtiéndose en personaje. Unamuno, autor implícito, tiene la necesidad de crear un personaje en muchas de sus obras que cumpla con todos los atributos de Don Miguel histórico. Es por eso que en varias de sus obras, como en *Niebla*, *Cómo se hace una novela* y *Don Sandalio, jugador de ajedrez*, aparece como personaje. Como podemos observar, el Unamuno histórico se comenta en su propia obra y aunque parece dar libertad a sus personajes, en realidad no lo hace del todo, pues Unamuno-autor-implícito ya se ha encargado de crear un personaje que sea su alter ego para acabar creándose a sí mismo. Así, como apunta Fernando del Toro en su artículo “Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno”, uno de los recursos que emplea Unamuno para lograr la autonomía es “la creación de un personaje al cual se le atribuyen las características

propias del autor, esto es, del Unamuno histórico” (360). Del Toro afirma que esta estrategia permite dar la impresión de que el autor histórico se encuentra al mismo nivel que sus creaciones ficticias. En mi opinión esto es cierto a un nivel textual, pero creo que el propósito no es sólo eliminar la línea divisoria entre ficción y realidad sino la declaración abierta de la autoridad de Unamuno sobre sus personajes. Al estar presente como personaje en el texto, no le da la oportunidad al personaje de crearlo, sigue siendo el creador, aunque como ente de ficción. Como afirma del Toro “a partir de su creación de personaje consigue hacerse su propia leyenda en la cual esperaba sobrevivir” (362). Esta leyenda se crea en obras como *Cómo se hace una novela* (1927) que plantea la vida como la escritura de una novela. Podemos llegar a la conclusión de que para el escritor vasco la única posibilidad de permanecer, de seguir viviendo, es a través de la escritura, porque sólo somos si nos escribimos.

La diferencia entre Unamuno y los demás autores que nos ocupan es que en los textos de éstos no existe la constante búsqueda de Dios, que es la metáfora del autor. El escritor vasco usa la figura del personaje autónomo como la sustitución del autor y resalta constantemente su lucha por la independencia y su intento de escapar de la ficción. Millás, Montero y Vila-Matas se sienten muy cómodos ficcionalizándose. No necesitan reafirmarse todo el tiempo y se presentan como personajes múltiples. Unamuno, por el contrario, quiere que exista una figura que lo controle todo, una realidad verdadera, el lenguaje del yo espiritual. Encontramos ejemplos en los que se ve este esencialismo que caracteriza la obra unamuniana. Aunque el escritor vasco afirma que uno sólo puede permanecer a través de la literatura, su anhelo de trascendencia absoluta es constante. Goti apunta al respecto en *Niebla*:

Su idea fija, monomaníaca, de que si su alma no es inmortal y no lo son las almas de los demás hombres y aún de todas las cosas, e inmortales en el sentido mismo en que las creían ser los ingenuos católicos de la Edad Media, entonces, si no es así, nada vale nada ni hay esfuerzo que merezca la pena (*Niebla*, 47)

Como comenta en el *Sentimiento trágico de la vida* “el anhelo de nunca morirnos es nuestra esencia” (52). Sin embargo, Unamuno también es consciente de que no se puede llegar a ese absoluto y en boca de Víctor Goti, en el prólogo de *Niebla*, se pregunta:

Si ha habido quien se ha burlado de Dios, ¿por qué no hemos de burlarnos de la Razón, de la Ciencia y hasta de la Verdad? Y si nos han arrebatado nuestra más cara y más esperanza vital, ¿por qué no hemos de confundirlo todo para matar el tiempo y la eternidad y para vengarnos? (49)

Podemos ver aquí claramente la contradicción unamuniana por alcanzar la inmortalidad del alma pero al mismo tiempo su reconocimiento de que quizá sólo se puede llegar a la inmortalidad del ser en el texto, en la literatura, nunca fuera de ella. Goti comenta que el autor vasco es “confusionista e indefinicionista” (51). En el prólogo a la edición de *Niebla*, Unamuno hablando del mundo de los personajes de ficción, comenta, que “en aquel mundo me realizaré, si es que me realizo, aún más que en este otro” (61). En cuanto a la búsqueda de la autenticidad puedo afirmar que, aunque su anhelo es esencialista, es consciente de su imposibilidad, si no miremos a Manuel, de la novela corta *San Manuel Bueno Mártir*, que pasa toda su vida queriendo creer en Dios pero muere sin fe. El escritor vasco sabe que la única inmortalidad posible es a través de la literatura, pero aún así, tanto su obra como su vida se caracterizan por una angustia recurrente. Tampoco esta existencia ficticia le es suficiente porque una vez que Dios deje de soñarlo morirá. Tal y como afirma Blanco Aguinaga en *Niebla* “el Unamuno

contemplativo, dio expresión al profundo deseo de escapar de la razón, de la lucha, de la duda, a una paz del inconsciente, en que la historia se funde con la eternidad pero el Unamuno agónico lo acompañó toda su existencia” (275).

3. GÉNEROS DE VARIA INVENCION Y METAFICCION

Hasta ahora hemos visto cómo se produce la crisis del sujeto moderno y su progresiva ficcionalización. Ahora vamos a analizar las herramientas que los autores que nos ocupan usan para ficcionalizar el yo y la realidad, para así mostrar cómo el yo es literatura. Millás, Montero y Vila-Matas escriben textos de difícil clasificación genérica (textos a caballo entre la autobiografía y la novela) o en el caso específico de Millás artícuents (textos entre el artículo periodístico y el cuento). Este uso de géneros mixtos puede verse como una metáfora de su entendimiento de la realidad y el ser humano como conceptos inestables y difíciles de categorizar. ¿Cómo llegamos a hablar de los géneros mixtos? ¿Es imposible trazar límites entre los géneros literarios, y entre la realidad y la ficción?

3.1 La teoría de los géneros literarios

Todorov, en su ensayo “El origen de los géneros literarios” (1988), plantea que la literatura es un concepto que se ha transformado a través del tiempo y señala a Maurice Blanchot como el teórico que, de forma más clara, ha entendido esta transformación. Todorov afirma, por consiguiente, que es difícil entender a los géneros como en los siglos pasados porque:

la literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura (...) sólo importa el libro, tal cual

es, aparte de los géneros literarios, fuera de las clasificaciones-prosa, poesía, novela, testimonio-en las que rehúsa incluirse y a las que niega el poder de fijar su lugar y determinar su forma (32)

Blanchot, citado arriba por Todorov, toma como ejemplo a muchos escritores del siglo XX que sienten que el libro pertenece al espacio de la literatura sin hacer distinción de géneros porque la literatura se interroga afirmándose en sí misma. En cuanto a la literatura, En *El libro que vendrá* (1992), Blanchot se detiene en lo que ocurre con el arte y, específicamente, con la narrativa, al destacar las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las tendencias de la literatura actual? ¿A dónde va la literatura? Y responde: “Sí, extraña pregunta, pero lo más extraño es que, si existe una respuesta, ésta es fácil: la literatura va hacia sí misma, hacia su desaparición” (219). Por lo tanto, según Blanchot, el género literario “es un intermediario superfluo entre cada texto y toda la literatura” (215).

No creo que los géneros estén desapareciendo. Como afirma Todorov: “que la obra desobedezca a su género no lo vuelve inexistente” (87). No obstante, sí que es cierto que cada vez hay más “intermediarios superfluos” entre el texto y su clasificación genérica. En mi opinión, esto es debido a una ansiedad de ficción que requiere que los textos actuales hablen de la ficcionalización de nuestras vidas. El escritor mexicano Juan José Arreola llama a los nuevos géneros híbridos “escritura de frontera” y dice que “cada texto participa no sólo de dos o más géneros sino que pareciera que ese texto se halla al borde mismo de la literatura porque la paradoja es que ese aparente desborde de lo literario ensancha el espacio específico de lo literario (*Varia invención*, 32).

Autores como Unamuno, Montero, Vila-Matas y Millás combinan varios géneros para mostrar lo literario de la existencia humana. Como comenta Vila-Matas: “yo paso de un género a otro según las exigencias de mi escritura” (Labrys). El saltar de un género a otro e incluso llegar a crear géneros que no existían es una forma de mostrar la

inestabilidad del ser humano y la realidad. De todos los de varia invención me refiero específicamente a aquellos que están a medio camino entre la autobiografía y la novela o que bien, aún siendo claramente novelas, reflexionan sobre lo autobiográfico. Estos textos no son autobiografías *per se*. A continuación comentaré cómo este género es visto por la crítica en el siglo XX. De la misma forma que podemos ver la difuminación del yo en la filosofía y la literatura también lo vemos en el desarrollo del género autobiográfico.

3.1.2 Entre autobiografía y ficción

Después de haber visto la muerte del autor a través de algunas ideas posestructuralistas, ¿podemos hablar de un género como la autobiografía?

Tal y como Michael Sprinker apunta en “Fictions of the Self: The end of Autobiography”: “la metamorfosis personal--del individuo--hacia un signo, una cifra, una imagen ya no identificable clara y positivamente (...) es una característica perturbadora y omnipresente en la cultura moderna” (111). A pesar de esta afirmación tan pesimista sobre el género, se siguen escribiendo gran cantidad de textos autobiográficos desde un punto de vista crítico y lúdico. Lo curioso es que el género autobiográfico plantea muchas de las cuestiones centrales de la reflexión actual sobre la literatura (sujeto, autoridad, referencialidad, ficcionalización). El género de la autobiografía y su reflexión es perfecto para la discusión del yo que nos ocupa. Del mismo modo que el autor ha sido desplazado por el lector en la literatura actual, también lo ha sido en la autobiografía. James Olney señala cómo los tres órdenes constitutivos de la autobiografía (el autos, el bios y la grafe) han ido desplazando el foco de interés del género e incluso cuestionando su estatus. Olney va un paso más lejos y despoja al escritor autobiográfico de su pretendida autoridad ya que éste es, en última instancia, inasible. Para Olney no es posible establecer

una definición de la autobiografía ni imponerle limitaciones genéricas. El tropo dominante de la autobiografía (como lo es para el sujeto según Derrida) es la metáfora:

El yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que él crea y proyecta, y lo conocemos a través de las metáforas; pero no existió como existe ahora y como es ahora antes de crear sus metáforas. No vemos ni tocamos el yo, pero vemos y tocamos sus metáforas: y así nosotros “conocemos” el yo, actividad o agente representado en la metáfora y la metaforización (118)

Lo que para Olney es la metáfora para De Man es la prosopopeya. Paul De Man en su ensayo “Autobiography as a De-facement” comenta las carencias del género y dice: “Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm” (68). Como vemos, para De Man es imposible definir un género que tiene tantos puntos de contacto con otros de la misma naturaleza. Además, en su opinión, el problema de la autobiografía radica en la distinción entre autobiografía y ficción: “autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fictions does” (68). Esto es problemático porque la veracidad de los hechos depende del autor cuya identidad es definida por el nombre propio. Entonces pregunta De Man: “But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model?”(69). Según De Man, la referencialidad no es aplicable al género de la autobiografía porque la realidad y el sujeto al que se refiere no son fiables ni absolutos. Es más, para De Man, el género autobiográfico es una falacia, no es un género ni siquiera un modo de escritura, es “a figure of reading of understanding that occurs to some degree, in all texts. The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution.”(70). Ambos sujetos son complementarios y uno no existe

sin el otro. Esta estructura especular es en opinión de De Man siempre interiorizada en un texto en el que:

The author declares himself the subject of his own understanding, but this merely makes explicit the wider claim to authorship that takes place whenever a text is stated to be by someone and assumed to be understandable to the extent that this is the case. Which amounts to saying that any book with a readable title page is, to some extent, autobiographical (70)

Para él, cada uno de los textos literarios es autobiográfico pero también asegura que precisamente por esto ningún texto es autobiográfico y que la autobiografía no existe como categoría autónoma. Para De Man es imposible la existencia de la autobiografía como género porque su definición recurre a una inherente inestabilidad que dificulta su existencia.

Otro gran problema para De Man, además de la categorización de la autobiografía como género —o de los géneros en general, como ya hemos visto— es la falta de referencialidad de toda autobiografía. Tortosa cita las palabras de De Man y apunta que el teórico “habla de la pérdida del rostro debido a la operación tropológica de la prosopopeya, figura en que se impone la máscara, y no la identidad” (67). De Man concibe la autobiografía como el intento de realización de un tropo en el que coinciden dos espacios que no se corresponden, el del yo del pasado y el del presente, el yo que dice y el yo que escribe. Esto me remite a las máscaras de las que habla Pirandello a lo largo de toda su obra. La autobiografía, exista o no, ejemplifica a la perfección la inestabilidad y la constante fluidez de la identidad del ser humano. Es un tipo de narración que explora la construcción del yo a través de la escritura. De Man define la autobiografía como la prosopopeya de la voz y del nombre, donación de voz y rostro por medio del lenguaje. Así, la vida escrita metafóricamente se puede entender como metaescritura, como una

reflexión desde la misma escritura, como destino vital. A De Man como a otros deconstruccionistas les es imposible desligar la autobiografía de la construcción del lenguaje. Todo sujeto entonces existe como creación del mismo sin que se pueda esperar que éste exista fuera de ningún texto. Para el postestructuralismo el sujeto es texto, como ya hemos visto. En palabras de Barthes: “el sujeto no es más que un efecto del lenguaje” (85). Para estudiosos como De Man, Barthes o Derrida no existen unos caracteres específicamente literarios que distingan a unos discursos de los otros, de ahí la gran dificultad de reconocer la autobiografía como un género con sus límites y sus condiciones. Además, descreen de una absolutización de los discursos literarios y de una rigidez en sus fronteras.

Isabel de Castro en su artículo “Novela actual y ficción autobiográfica” (1992), propone una solución que me parece acertada:

buena parte de nuestra novela actual (...) se inscribe en un espacio autobiográfico. Con esta aseveración no me refiero a las autobiografías noveladas, ni a los relatos de contenido autobiográfico evidente; los elementos autobiográficos afloran de manera discontinua, intermitente, imbricados con los fabulados, y están presentes, tanto en los sucesos de la trama como en la trama misma; en la idiosincrasia del personaje, en su ideología y en sus reflexiones; dichos elementos fuerzan al lector a una lectura en clave autobiográfica. Me refiero al carácter autobiográfico de la novela desde su condición de *autobiografía fictiva*; esto es, a aquellos relatos en los que el personaje escribe sobre sí mismo (153)

La definición de De Castro reflexiona sobre lo autobiográfico desde una perspectiva más amplia, no tratando de clasificar las obras dentro del género autobiográfico sino resaltando las características autobiográficas que toda obra de ficción posee intrínsecamente. Después se refiere a elementos autobiográficos que están presentes en unas obras más que en otras. Por ejemplo, como características distintivas autobiográficas se refiere en primer lugar a la temática, a la constante indagación de lo

personal y al personaje que se revela constantemente como escritor. En cuanto a la forma, apunta De Castro, se ve claramente una inclinación a la primera persona. La característica que mejor define a la autobiografía es la reconstrucción, la reinvención, el conocimiento del yo a través de diferentes estrategias.

El escritor español Javier Marías también ha escrito un ensayo sobre autobiografía y ficción publicado en un libro de ensayos titulado *Literatura y fantasma*. Lo interesante de este artículo es que Marías, haciendo referencia a su primera novela *Los dominios del lobo* (1975), nos explica cómo le interesa el campo autobiográfico pero desde la ficción. El autor madrileño comenta, haciendo referencia a cómo se trata lo autobiográfico en la narración contemporánea: “es más, debo reconocer que en estos momentos es un campo-- como también la narración en primera persona--que cada vez me interesa y tienta más. Ahora bien, me interesa y me tienta no en tanto que testimonio, sino en tanto que ficción, por contradictorio que esto pueda parecer a primera vista” (65). Como podemos observar, la ficción forma parte de la realidad que supuestamente propone mostrar la escritura autobiográfica. El autor cuando escribe autobiográficamente se ficcionaliza, se reinventa y se recrea.

En este sentido Manuel Alberca habla de autoficciones al referirse a “relatos que se caracterizan por presentarse como novelas, es decir, como ficción, y al mismo tiempo tienen una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad de autor, narrador y personaje” (425, Rico). La especificidad de la autoficción esta “reforzada por el fingimiento de los géneros, la hibridación y la mezcla indisoluble, el no ser novelas, ni autobiografías, o ser ambas cosas de forma imperfecta” (427). Estos relatos “ya por la forma, ya por el peritexto (título, portada, solapas, contraportadas, exordios, etc) se presentan como novelas, pero la lectura del texto o de las informaciones paratextuales (reseñas periodísticas, críticas, notas editoriales, entrevistas con el autor, etc.) pueden

reducir o modificar las expectativas novelesco-ficticias del lector y orientarlas en una dirección referencial o autobiográfica” (428).

La definición de Alberca es interesante pero no la adecuada para clasificar los textos con los que trabajo porque la información paratextual también forma parte del juego del autor con los géneros literarios. A continuación es necesario hacer hincapié en la estrategia narrativa que todos usan para hablar de la ficcionalización del yo, la metaficción.

3.2 Metaficción

Para tratar de elucidar de forma más extensa la “metaficción” y sus características fundamentales me refiero a la contribución de cuatro de los más reconocidos teóricos; Robert Alter, Patricia Waugh, Linda Hutcheon y Robert Spire. Robert Alter, según Dotras, proporciona con *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, (1975) una de las primeras aportaciones sobre la teoría de la metaficción, refiriéndose al término de novela autoconsciente. Es decir, cada obra literaria utiliza diferentes tipos de estrategias para tomar conciencia sobre su forma y su naturaleza de artificio. Alter define la novela autoconsciente y aporta dos definiciones que corresponden a dos grados de conciencia:

A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically fulfills its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality... A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and the words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention (x-xi)

Quizás la aportación más innovadora e inteligente de Alter es señalar como implicación fundamental de esta tendencia novelística la problemática relación que se establece entre ficción y realidad. Según, Dotras, la obra de Alter se encuentra entre las que inician el estudio de la metaficción y establece las bases para un análisis más exhausto de este nuevo campo de estudio.

Linda Hutcheon va un paso más lejos y apunta que la metaficción tiene dos focos de interés principal “the first is on its linguistic and narrative structures and the second is on the role of the reader” (6). Así, a diferencia de Alter, estudia en mayor profundidad la importancia del lector como co-creador, participante del texto. Según Hutcheon la principal función del lector en la metaficción es que:

He is left to make his own meaning, to fill the void, to activate the work. He is assaulted, frustrated in his normal novelistic expectations. The author seems to want to change the nature of literature by altering the nature of the reader's participation in it (150)

Como podemos ver, una aportación fundamental de Hutcheon al campo es su diferenciación de la autoconciencia que caracteriza la novela metaficticia a un nivel tanto lingüístico como narrativo, y en este caso, la importancia del lector. Esta acepción es fundamental para el estudio que nos ocupa porque al debilitarse la autoría (como analogía a la debilitación del ser humano en la modernidad) el lector empieza a ocupar un lugar privilegiado. Esto como hemos visto, lo adelanta Barthes en “La muerte del autor”.

La tercera y última aportación a la definición de metaficción viene dada por Patricia Waugh en su obra *Metafiction*. Según Dotras, su definición es parecida a la de Alter pero innova al darle un contenido social al término: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as

an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”(2). Como menciona Dotras, Waugh, desde una perspectiva socio-cultural, rechaza la estética realista y expone la situación de la ficción actual señalando su posible futuro. Para Waugh, estudiar la metaficción es fundamentalmente analizar lo que da a la novela su identidad propia. Los elementos principales que estudia en su obra son la autoconciencia (pero en un sentido más social que Alter), la parodia —que para ella es la principal forma de la metaficción—, la metalingüística y el concepto de ficcionalidad aplicado a la literatura y también a la realidad.

Por último, quiero resaltar que la crítica de la metaficción no sólo ha sido estudiada por la crítica anglosajona. Sobre todo a partir de los setenta, algunos críticos españoles que se dedican a la literatura peninsular se han referido también con extensión a esta práctica narrativa⁷ De todas estas aportaciones que son más complementarias que excluyentes podemos sintetizar que la novela de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma y que a través de diferentes recursos o estrategias narrativas llama la atención del lector sobre el autor, el personaje y el lector mismo con respecto al carácter ficticio de ellos, de la obra y de determinadas ideas sobre la realidad. Pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación y esta autoconciencia de su propia ficcionalidad hace que nos planteemos cuestiones sobre la relación entre arte y vida.

Los autores mencionados hasta ahora hablan de la metaficción que se centra en el autor, lector y la escritura, que corresponde a la división que Spieres hace en *Beyond the Metafictional Mode*. Sin embargo, nadie comenta la metaficción que se hace sobre el género mismo.

Creo que el término “metaficción autobiográfica” es lo suficientemente amplio para denominar al tipo de obras que componen este trabajo. Son en primer lugar textos que

⁷ Son de interés los trabajos de Robert Spieres, *Beyond the Metafictional Mode* (1984) o el más reciente de Francisco G.Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea* (2003)

reflexionan sobre la literatura pero usando la autobiografía para redefinirla y entenderla como la ficción que cuenta la vida de una persona que es al fin y al cabo una novela. Estas “metaficciones autobiográficas” usan lo autobiográfico para reflexionar sobre la identidad del ser humano y sobre la literatura y la vida. Todos estos textos ofrecen una teoría de la novela y, por tanto, de la vida. Lo que une a estos trabajos es la reflexión sobre la literatura. Son explícitamente metafictiones y su incursión en el género de la autobiografía es una herramienta para reflexionar sobre la identidad del ser humano, característica constitutiva de la autobiografía. Así, tomo la autobiografía desde la ficción como expresión por antonomasia de la tendencia a desestabilizar y reinventar una serie de nociones que ya no son estables y fijas, como la autoridad en el texto.

En este trabajo, estudio la construcción de la identidad del sujeto con la ayuda de la metafiction y de la hibridez genérica como herramientas narrativas. La metafiction analiza la condición de obra de ficción a diferentes niveles: a través de la reflexión sobre la naturaleza del texto (en nuestro caso la autobiografía, el artículo periodístico) y haciendo conscientes al autor/narrador/personaje y lector del artefacto ficcional que tienen entre manos.

Los trabajos considerados en este estudio se centran en una cuestión que ha sido constantemente discutida en el último siglo “la muerte del ser”. Como apunta Ruth Christie “significantly the influence of postmodernist thought, in its poststructuralist guise has involved the most radical questioning of identity, even to the extent of querying whether “identity” is a meaningful category at all”(2). La preocupación de este estudio no se centra en mostrar que la identidad es algo concreto o fijo que se puede definir claramente. Al contrario, trato de explorar su elusiva e, incluso a veces inexistente, naturaleza. Me interesa particularmente la relación entre el proceso narrativo (el hacerse del texto) y la identidad como metáfora del texto que se escribe.

Capítulo 2. Escribir es vivir: *La loca de la casa* (2003), Rosa Montero

El siglo XX demolió la certidumbre de lo real; científicos y filósofos, desde Freud a Einstein, desde Heisenberg a Husserl, nos explicaron que no nos podíamos fiar de lo que veíamos o sentíamos y que ni siquiera eran seguros los pilares elementales de nuestra percepción, como el tiempo, el espacio o el propio yo (220), *La loca de la casa*

Lo verdaderamente novelesco es la vida (85), *Cómo se hace una novela*

Rosa Montero reflexiona sobre la inestabilidad del ser humano y de la realidad mostrando cómo las fronteras entre ficción-realidad y persona-personaje son imposibles de delimitar. La reflexión sobre la escritura, en especial sobre lo autobiográfico, y la experimentación con los géneros literarios se entienden como constructoras o destructoras de la identidad del individuo y de la realidad. Para llevar a cabo este análisis me referiré a la obra de Montero *La loca de la casa*, y la compararé con la obra de Unamuno *Cómo se hace una novela*. Veremos cómo ambos autores llevan a cabo la textualización de la realidad y la ficcionalización del ser humano, en particular haciendo referencia a la autoría. Al reflexionar sobre textos que se sitúan entre la autobiografía y la novela se muestra al ser humano como personaje de ficción y su vida como una novela.

¿Qué simbolizan estos géneros de varia invención? La escritura de un texto que no es ni novela ni autobiografía nos hace reflexionar sobre los límites inexistentes de la realidad y la ficción. Estos autores escriben su “autobiografía” reflexionando sobre el género mismo y equiparando constantemente la escritura de una vida con una novela.

Además, la reflexión sobre el género autobiográfico sirve para hablar de nuestra identidad. ¿Qué somos? ¿Seres de ficción?

La importancia de este estudio reside en que mucha de la crítica sobre la obra de Montero se centra en la temática de lo femenino, que sí es importante, pero no la única en la obra de la autora madrileña. Como ella misma comenta en la *Loca de la casa*, a propósito de la pregunta si existe una literatura de mujeres: “No tengo ningún interés, absolutamente ninguno, en escribir sobre las mujeres. Quiero escribir sobre el género humano (...) No, no existe una literatura de mujeres” (170). Javier Escudero, en su libro reciente, *La narrativa de Rosa Montero: hacia una estética de la esperanza* (2005), apunta:

Mi lectura de la narrativa de Rosa Montero persigue mostrar que la temática feminista no es tan relevante como se ha venido sustentando hasta hora en la mayoría de los estudios mencionados, defendiendo específicamente la necesidad de recontextualizar críticamente los temas predominantes en sus novelas (16)

En mi opinión, dos de los temas constantes en la obra de Montero son el uso de géneros mixtos y la reflexión sobre la literatura, que se hacen evidentes en el intercambio de sus dos pasiones: la ficción y el ensayo periodístico. Estos dos aspectos están presentes en su penúltima obra, *La loca de la casa*, más abiertamente que nunca, haciendo de este texto la culminación de su labor creativa como ensayista, periodista y novelista. Escudero comenta que no analiza el libro de la *Loca de la casa* porque no aporta nada a su mundo de preocupaciones⁸. Sin embargo, yo creo que todas las preocupaciones de la autora madrileña están presentes en este texto. Este capítulo

⁸ Javier Escudero en *La narrativa de Rosa Montero: Hacia una ética de la esperanza* (2005) analiza las obras más conocidas de la autora pero no comenta *La loca de la casa*

analizará la obra que reúne en un sólo libro lo que la ha hecho una de las autoras más respetadas del panorama español de los últimos años.

En primer lugar, presentaré brevemente a Rosa Montero y su obra anterior. Así, mostraré su interés por el uso de la metaficción y también sus pequeñas incursiones en la experimentación genérica. En segundo lugar, mostraré cómo en *La loca de la casa* la hibridez genérica y su reflexión (metaficción) sirven para textualizar la realidad y al ser humano. Para ilustrar la visión de la realidad y el sujeto textualizado de Montero compararé la *Loca de la casa* con *Cómo se hace una novela* de Unamuno, específicamente su visión de la realidad a través del género híbrido que nos ocupa y su concepción del ser humano en la ficción (en particular la función del autor que se torna personaje de ficción). Además, las ideas estéticas de Unamuno en relación a la textualización del yo y la realidad serán comentadas a la luz de la conceptualización teórica de algunos postulados del posestructuralismo.

1. LA AUTORA

Rosa Montero nació en Madrid en 1951. Es una de las narradoras, ensayistas y periodistas más importantes de nuestro país de los últimos años. Desde 1976, la autora colabora con el periódico *El País* y la revista dominical *El País semanal* donde ha escrito numerosos artículos de opinión, entrevistas, ensayos y reportajes que han sido recopilados y publicados. *Historias de mujeres* (1995) y *Estampas Bostonianas* (2002) son dos de ellos. En el 2005 la Asociación de la Prensa de Madrid le concedió el Premio Rodríguez Santamaría por toda su trayectoria como periodista. Montero continúa en la

actualidad colaborando con *El País* y es considerada como una de las representantes del “nuevo periodismo”⁹.

En el ámbito académico, a la autora madrileña se la conoce más por su narrativa que por su oficio de periodista. Desde su primera novela en 1979, *Crónica del desamor*, ha publicado ocho novelas más, y ha hecho incursiones en la literatura infantil, el relato y el ensayo periodístico. Como podemos observar, Montero ha trabajado una extensa variedad de géneros literarios que la han llevado a escribir un texto “mestizo” como *La loca de la casa*. Además, en sus novelas, la autora ha incorporado “progresivamente a su obra distintos géneros narrativos como la ciencia-ficción, ‘el bildungsroman’, la novela negra, la fantástica, la histórica, así como abundantes reflexiones metaficcionales sobre el proceso creativo” (Escudero, 13). En cuanto a los autores que han influido en su obra se encuentran escritores de la talla de Nabokov, Camilo José Cela y Miguel de Unamuno.

2. SU OBRA ANTERIOR: METAFICCIÓN Y EXPERIMENTACIÓN GENÉRICA

Hay ciertas características de su obra anterior que Montero repite en *La loca de la casa*, por ejemplo el uso de la metaficción. Esta práctica narrativa ha sido sistemática en la mayoría de sus escritos anteriores. En 1988 Concha Alborg escribe su artículo “Metaficción y feminismo en Rosa Montero” en el que hace una revisión de las técnicas narrativas utilizadas en las tres primeras obras de la autora. En *Crónica del desamor* (1979), la protagonista, Ana, es una periodista que durante toda la novela quiere escribir una crónica sobre el desamor, sobre todas las mujeres que de alguna manera sufren discriminación sexual. Al final de la novela la protagonista consigue su propósito y,

⁹ Es una tendencia periodística que aplica recursos de la literatura de ficción. Los reportajes periodísticos se leen y escriben como si fueran ficción. Una representante de esta corriente que se empezó a poner de moda en los Estados Unidos en los sesenta fue Tom Wolf.

como apunta Alborg, “(...) a ese libro que ahora está segura de escribir, que ya no será el rencoroso libro de las Anas, sino un apunte, una crónica del desamor cotidiano” (273). En *Crónica* la metaficción se da a través de la autoconciencia del autor y del personaje. Ana, como personaje, se convierte en autora de su propio libro dentro del mundo ficcional. Además, mediante el título “crónica” Montero juega con los diferentes géneros literarios, característica esencial de su obra literaria. En su segunda novela, *La función Delta* (1981), la metaficción se presenta de forma más elaborada que en la primera. Como afirma Alborg, “el énfasis cambia en considerar lo que debe ser el contenido semántico de una novela, o sea su temática, a cómo se debe escribir una obra de ficción, o las técnicas” (69).

En la segunda obra de Montero hay una autoconciencia del texto de la que carece *Crónica del desamor* porque se reflexiona constantemente sobre el proceso de la escritura del texto. Lucía, la protagonista, escribe sus memorias, y en el texto que leemos asistimos múltiples veces a la reflexión teórica sobre él mismo, como por ejemplo cuando su amigo Ricardo, crítico-lector interno, le comenta: “Como novela está bien, pero como memorias es un fraude” (51). Otro aspecto metafictional que introduce Montero en su segunda novela, que aparece en toda su trayectoria literaria y sobre todo en *La Loca de la casa*, es la intertextualidad a sus propios textos de ficción. La protagonista cuenta cómo en el pasado estrena su película a la que titula *Crónica del desamor*. Esta autoconciencia tanto del texto como de la autoría se desarrollará en obras posteriores. Según Ahumada Peña, en *La función Delta*, Montero “reclama el margen de libertad que le otorga el juego de textualizar la vida, rescatando las estrategias narrativas y defendiendo la autoridad del escritor para reelaborar la materia que le proporciona la realidad, a través de un discurso que legitima la convención del acto literario” (61-62). La textualización de la vida da una dimensión o entendimiento más completo de la misma.

La hija del caníbal (1997) es un buen ejemplo de las “últimas novelas escritas, en las que la autora es una escritora de cuentos infantiles que se enfrenta al secuestro de su esposo, que escribe su obra narrando el texto que el lector tiene entre manos”¹⁰ (Peña, 162). Como Ahumada Peña nota, la protagonista de *La hija del Caníbal*, Lucia¹¹, “se presenta como una narradora que miente con frecuencia y descaradamente. Además, confiesa su pasión por las historias bien contadas, actividad en la que suele confundir los recuerdos con las invenciones y la autoría propia con la ajena” (160). Esta característica de su personaje principal predice lo que Montero llevará a cabo abiertamente en su penúltimo texto, *La loca de la casa*: confundir lo real y lo que no lo es. Como podemos observar, la autora siempre juega con las fronteras entre realidad y ficción, en mi opinión, a través de la autorreflexión o autoconciencia del artefacto literario incorporando diferentes géneros. Por ejemplo, en *Crónica* es la crónica periodística, y en libros posteriores como *Historias de Mujeres* (1995) el del ensayo, ambos géneros que por su naturaleza se acercan más a una realidad “objetiva”.

Otra de las constantes de la obra de la autora madrileña es el uso y la experimentación con una gran variedad de géneros literarios a lo largo de su carrera. *La loca de la casa* es la primera obra en la que esta confusión aparece tan abiertamente. Sin embargo, a lo largo de toda su carrera siempre ha escrito textos que han ido saltando de un género a otro o que se caracterizan por combinar ambos al mismo tiempo. Por ejemplo, *Estampas bostonianas y otros viajes*¹², cuentos para niños, libros de cuentos para adultos y sus novelas. Ella misma ha comentado su versatilidad genérica “Es muy

¹⁰ Por razones de espacio no me puedo referir a todas las obras metaficticias de Rosa Montero pero también lo son *Temblores* (1991) y *Te trataré como a una reina* (1983).

¹¹ Es importante notar que la autora da el mismo nombre a las protagonistas de dos de sus novelas *La función Delta* y *La hija del caníbal*.

¹² Una colección de artículos publicada, primero, semanalmente en *El País*.

raro que un escritor sólo cultive un solo género. Lo normal es que transite por varios. Un ejemplo, Octavio Paz. El poeta y escritor mexicano pasa del ensayo a la poesía y a nadie le extraña ni nadie le preguntó cómo se las arreglaba para unir ambos géneros...” (Espéculo, 2).

Como hemos visto, Montero desde siempre ha cultivado su labor como periodista y escritora. En 1994 publica *La vida desnuda* donde reúne artículos periodísticos escritos para *El país*, muchos de los cuales trascienden la anécdota para convertirse en ensayos. En una entrevista con Javier Escudero en 1997, dos años después de su libro de ensayos *Historias de mujeres*, la autora comenta sobre los géneros literarios: “(...) lo que estoy haciendo ahora es un tipo de periodismo que no es periodismo, que no sé lo que es, como por ejemplo, *Historias de mujeres*. Es un tipo de trabajo muy narrativo, muy libre dentro del periodismo, muy lleno de estudio” (337). Es difícil clasificar los textos que pertenecen a esta recopilación biográfica, aunque están muy documentados, no son ni biografías académicas ni artículos periodísticos, sino unos textos muy apasionados y personales. El intercambio de un género literario a otro y aún más la interrelación entre ellos es una técnica muy utilizada por la autora madrileña. En los siete años que van de esta obra a *La loca de la casa*, Montero ha combinado sus novelas con su producción ensayística, en cuanto a novelas *El corazón del tártaro* (2001) y en cuanto a ensayos *Estampas Bostonianas y otros viajes* (2002), entre otros¹³. En *La loca de la casa* incluso habla de esta faceta de escritora y periodista comentando:

En cuanto a la pregunta repetitiva y tediosa, ¿Qué prefieres ser, periodista o escritora?, debo decir que, de entrada, esta mal planteada. Hay muchos tipos de periodismo: de dirección y de edición, de televisión, de radio... Y esos son

¹³ En cuanto a recopilaciones de cuentos, ha publicado desde el 2001 *Cuentos del mar* (2001), y de su labor periodística ha publicado una recopilación de sus mejores artículos, *Lo mejor de Rosa Montero* (2005).

trabajos muy distintos a lo que yo hago. El periodismo al que me dedico, que es el escrito, de plumilla, de articulista y reportera, es un género literario como cualquier otro, equiparable a la poesía, a la ficción, al drama, al ensayo. Y puede alcanzar cotas de excelencia literaria tan altas como un libro de poemas o una novela (178)

De este transitar de un género a otro surge su penúltima obra¹⁴, *La loca de la casa*, donde escribe un texto que genéricamente no podemos encasillar. Esta obra es fruto de ese periodismo literario que Montero lleva escribiendo desde hace años y de su labor como novelista.

3. LA VIDA COMO FICCIÓN EN LA *LOCA DE LA CASA* Y *CÓMO SE HACE UNA NOVELA*: GÉNEROS MIXTOS Y METAFICCIÓN.

En este texto mestizo a caballo entre la novela, el ensayo y la autobiografía, Montero conduce al lector por el viaje de su vida y reflexiona sobre cuestiones existenciales como el significado de la escritura y su estrecha relación con la vida. A propósito de esto comenta:

Cuando empecé a idear este libro, pensaba que iba a ser una especie de ensayo sobre la literatura, sobre la narrativa, sobre el oficio del novelista. Proyectaba redactar, en fin, una más de esas numerosas obras tautológicas que consisten en escribir sobre literatura (235)

Sin embargo, “el proyecto del libro se fue haciendo cada vez más impreciso y más confuso, cosa por otra parte natural, al irse mezclando con la existencia” (11). De la misma manera que Montero, Unamuno propone esta alineación de la novela y la vida

¹⁴ *Historia del rey transparente* (2005) es su última obra. Es una novela de aventuras ambientada en la época medieval.

cuando escribe en *Cómo se hace una novela* “¿Hay vida más novelesca que una autobiografía?”(80). El escritor vasco se dirige al lector directamente para recordarle que la novela es sinónimo de la vida y le dice:

Y así cuando les cuento cómo se hace una novela, o sea, cómo estoy haciendo la novela de mi vida, mi historia, les llevo a que se vayan haciendo su propia novela, la novela que es la vida de cada uno de ellos. Y desgraciados si no tienen novela (84)

¿Cuál es la función entonces del uso de la hibridez genérica y de la metaficción? Montero al escribir este texto híbrido y reflexionar sobre su naturaleza genérica, de la misma forma que Unamuno en *Cómo se hace una novela*, no sólo pone al mismo nivel vida y literatura, sino que le da prioridad a la segunda, concluyendo que al fin y al cabo la existencia no es sino literatura y el ser humano sólo puede ser entendido como un ser de ficción. En la obra de Unamuno encontramos varios ejemplos donde los personajes se dan cuenta de su ficcionalidad y la debaten con el autor. El ejemplo más famoso es cuando Augusto Pérez visita a Unamuno en *Niebla* y discuten sobre la inmortalidad de los seres de ficción. En *Cómo se hace una novela* también nos encontramos con ejemplos en los que Unamuno se hace personaje en su ansia por inmortalizarse. Como declara el autor vasco, “todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor lo hace parte del autor mismo” (91). Unamuno se vuelve personaje por “la necesidad de afirmarse y afirmar la existencia contra la nada amenazante” (Ricardo Gullón, 89).

Vamos a ver cómo Montero textualiza la realidad y al sujeto haciendo las comparaciones relevantes con la obra de Unamuno, específicamente con el tratamiento del autor-personaje en el texto como una de las facetas del yo ficcionalizado.

3.1 Textualización de la realidad: Escribir es vivir

Montero textualiza la realidad creando un género híbrido, en primer lugar y, en segundo, reflexionando sobre él mismo. Tal y como afirma Sobejano-Morán, “la metaficción es la búsqueda del sentido de la existencia en el sentido de la escritura: lo único que da razón de la existencia es lo que uno hace y, para el escritor, su hacer es su escribir” (53). Es por esta razón que tanto Montero como Unamuno al hablar de vida hablan de escritura, al hablar de autobiografía hablan de novela. Para el escritor su escritura es su vida. Esto puede ser entendido como una metáfora de la vida y del ser humano. Deconstruyendo el género de la autobiografía y reflexionando abiertamente sobre él mismo se crea una metáfora de la inestabilidad de la realidad y del yo.

El uso de la hibridez genérica y la reflexión sobre los géneros literarios es una estrategia para textualizar la realidad, para poner al mismo nivel vida y ficción, privilegiando esta última para poder aprehender la realidad. Ambos autores presentan un texto genéricamente híbrido y reflexionan sobre él mismo para referirse a la textualización de la realidad que tanto para Montero como para Unamuno es la única manera de entender el mundo. En *Cómo se hace una novela*, Jean Cassou, el editor francés, comenta sobre las obras de Unamuno:

¿Admitiremos que las obras que escribe este hombre, tan erizadas de desorden al mismo tiempo que ilimitadas y monstruosas que no se las puede encasillar en ningún género y en las que nos detienen a cada momento intervenciones personales, y con una truculenta y familiar insolencia, el curso de la ficción-filosófica o estética-en que estábamos punto de ponernos de acuerdo? (68)

Unamuno responde a esta acusación de Cassou diciendo que no es importante la clasificación genérica porque en su opinión las obras literarias son “organismos vivos” (52) e inclasificables como la vida. Así podemos presuponer que sus textos, bien novelas o autoficciones, son inestables en cuanto a su categorización de la misma forma que la realidad que representan. *Cómo se hace una novela* es un texto difícilmente clasificable. Como apunta Inez Azar, “la obra parece reunir categorías muy diversas-ensayo, novela, autobiografía, colección epistolar-pero no se deja clasificar definitivamente en ninguna” (184). La obra abre con un prólogo de Unamuno escrito en 1927, después le sigue un “Retrato de Unamuno” por Cassou, el editor francés, y a continuación tenemos un “Comentario” del autor al retrato de Cassou. Como podemos observar antes de empezar a leer el texto en sí nos encontramos con una multitud de comentarios y aclaraciones al texto que leeremos. Además, una vez termina la obra, el autor escribe una especie de epílogo que llama “continuación” y que parece no terminar nunca. Esta continuidad tiene, en mi opinión, una finalidad muy clara: la de tratar la escritura como si de la existencia se tratara. No dejando de escribir pareciera que la vida continuara. Al terminar la novelita de Jugo de la Raza comenta:

Y ahora ¿para qué acabar la novela de Jugo? Esta novela y por lo demás todas las que se hacen y no que se contenta uno con contarlas, en rigor, no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte, y la vida no puede morir (126)

Unamuno escribe un texto mixto y difícil de clasificar porque trata de mostrar su teoría de la autobiografía equiparándola con la vida. Ya en el retrato de Unamuno por Jean Cassou, éste dice: “Unamuno, que no tiene una doctrina propia, no ha escrito más que libros de comentarios; comentarios al *Quijote*, comentarios al Cristo de Velázquez, comentarios a los discursos de Primo de Rivera” (67).

A través de su reflexión sobre el género de la autobiografía (que se presupone narra la vida de una persona) habla de la ficcionalización de la existencia. Hay multitud de ejemplos en los que pone al mismo nivel vida y novela, autobiografía y novela, por ejemplo cuando comenta la novela de Balzac diciendo: “Pero, ¿No son acaso autobiografías todas las novelas que se eternizan y duran eternizando y haciendo durar a sus autores y a sus antagonistas?” (91).

Ya el título del texto *Cómo se hace una novela* ilustra a la perfección el punto de vista del autor. Para narrarnos su vida, su autobiografía opta por el término *novela* y no *vida*. Esto ocurre también con el título de la obra de Montero, *La loca de la casa*. Si lo que se supone que va a narrar es parte de su autobiografía, ¿por qué elegir una frase de Santa Teresa que evoca la imaginación? Los títulos de ambos textos son muy significativos porque la imaginación, la literatura, es lo que “nos salva de nuestra existencia” (*La loca de la casa*, 13). Ambos autores, con los títulos de sus textos, ponen por encima la ficción como opción para ser, para existir. Unamuno lo expone en una sola pregunta retórica diciendo: “¿Hay vida más novelesca que una autobiografía?”(80). Montero, como Unamuno pone al mismo nivel ficción y vida para mostrar que la oposición entre ambas no tiene mucho sentido.

La autora comienza su libro haciendo una reflexión metaficticia sobre el género literario de la biografía y la autobiografía que continuará a lo largo de las próximas casi trescientas páginas de las que consta el texto. Empieza hablando de su propia autobiografía diciendo:

Me he acostumbrado a ordenar los recuerdos de mi vida con un cómputo de novios y libros. Las parejas que he tenido y las obras que he publicado son los mojones que marcan mi memoria, convirtiendo el informe barullo del tiempo en algo organizado (9)

Estas primeras líneas son importantes porque sientan la base de lo que leeremos en el resto del texto: una autobiografía repleta de imaginación, como el título del libro indica. En la siguiente página comenta sobre las biografías de otros autores, y dice que muchas de las que han caído en sus manos nada tienen que ver con la “realidad”. Esto si presuponemos, claro, que la autobiografía es un género con límites establecidos. Sin embargo, ya desde el principio sabemos que la autora va a problematizar la sólida distinción de los géneros literarios, cosa que por otra parte ya ha hecho durante años la crítica deconstructivista, como ya comenté haciendo referencia a críticos como Paul De Man. Montero escribe un texto de difícil clasificación, así como hace Unamuno. Ella misma comentaba cuando estaba escribiendo el libro que “es un ensayo un poco raro, que tiene parte de ficción” (ClubCultura.com). La escritora madrileña al escribir este texto pone sobre la mesa los temas que nos importan en este trabajo. No sólo es esencial cómo el texto es genéricamente mestizo sino su reflexión sobre el género de la autobiografía.

La loca de la casa es quizá la obra más personal de Rosa Montero. Es un recorrido por su carrera de escritora, que es su vida. En este libro reflexiona sobre la literatura, sobre la imaginación y sobre la escritura. Hay momentos en los que habla de su vida como escritora y otros en los que para reflexionar sobre la escritura se refiere a la vida y obra de otros escritores. A lo largo de todo el texto Montero reflexiona sobre el género de la autobiografía. Este cuestionamiento del género es clave para entender la concepción de realidad y del ser humano que tiene. En la segunda página del libro Montero afirma que en las autobiografías de algunos autores le pasma “la cristalina claridad con que recuerdan sus infancias hasta el más mínimo detalle” (10), en particular los rusos que parecen recordar su niñez a la perfección. Esta declaración le sirve para comentar líneas más abajo lo que personalmente opina sobre un género que tradicionalmente ha sido ubicado en el plano de la realidad, cuando la autora se hace estas

preguntas “¿Puede ser sincera una autobiografía? ¿No se encuentran todas impregnadas, incluso las más autocríticas y las más honestas, de una buena dosis de imaginación?”(164). Esto se pondrá de manifiesto páginas después cuando la autora utilice sus propios trucos narrando de tres formas diferentes sus amoríos con un actor en el pasado. Lo que se supone que son recuerdos fidedignos se transforman en invenciones.

En una entrevista en la revista “Qué leer”, Oscar López le pregunta a Montero si le molesta que le cuestionen si éste es el libro mas autobiográfico que ha escrito, a lo que ella responde: “En este caso me molesta infinitamente menos que otras ocasiones, porque forma parte del juego del libro. La novela está repleta de trucos literarios, y la gracia está en saber si lo imaginario es más auténtico que lo real” (3). Este texto es una reflexión sobre lo literario de la existencia humana, descategorizando la autobiografía como un género adscrito a una realidad que siempre tiene mucho que ver con la ficción. Por eso cita a Barthes en el postscriptum diciendo que “toda ficción es autobiográfica y toda autobiografía ficción” (286). Y no sólo se refiere al género literario de la autobiografía que en términos tradicionales sería la vida del autor escrita por él mismo, sino el de la biografía en el que un escritor ajeno trataría de escribir “objetivamente” la vida de otra persona. Montero, en *La loca de la casa*, irónicamente se refiere a las biografías de otros escritores y comenta que muchas veces ellos mismos modifican su vida:

Tengo amigos literatos estupendos, gente tal vez un poco narcisa pero encantadora, que anda embelesada por la posteridad. Enseguida hacen donaciones de sus cartas a alguna biblioteca, ordenan sus papeles con fechas y aclaraciones al margen en previsión de los futuros biógrafos (162)

Esta cita, como muchas otras, demuestra que la vida es tan ficticia como la literatura y que “nuestras vidas son un cuento que nos vamos contando a medida que

vivimos” (163). Un poco más adelante en el texto la autora da otro ejemplo sobre la biografía que irónicamente representa lo que ella precisamente está haciendo con la suya propia, y comenta:

Algunos escritores no parecen tener del todo claro las diferencias existentes entre las mentiras de las novelas y aquellas otras mentiras que ellos cuentan en su vida real. Estos autores suelen adornar sus propias biografías con hechos portentosos, todos falsos, convirtiéndose a sí mismos en los más elaborados personajes salidos de su fantasía (190)

Como hemos visto, la autora reflexiona sobre el género de la biografía y la autobiografía para mostrar que, para ella, vida y literatura van intrínsecamente unidas porque, como ella apunta, “los seres humanos somos autores de una única novela cuya escritura nos lleva toda la existencia y en la que nos reservamos el papel protagonista [...]. Uno escribe todo el rato” (11). Así, escribir es vivir. Nuestra realidad, nuestra existencia sólo es a través de la escritura. En este sentido la obra de Montero se asemeja mucho a *Cómo se hace una novela* de Unamuno. El escritor vasco también entiende que nuestra autobiografía es una novela y que no podemos hablar de nuestra existencia sin hacer referencia a la ficción. En el prólogo ya se nos aclara que no vamos a leer un manual de *cómo se hace una novela* sino fragmentos de la vida de Unamuno, comentarios acerca de la situación política de España y reflexiones acerca de la literatura y la inmortalidad. El título ya es un ejemplo de lo que Unamuno entiende por autobiografía. En un momento del texto contesta a Cassou, que lo acusa de sólo escribir “comentarios” y declara el autor vasco:

¿Comentarios? Cassou dice que no he escrito más que comentarios. ¿Y los demás, qué han escrito? (...). Pero es que hacer comentarios es hacer historia. Como escribir contando cómo se hace una novela es hacerla. ¿Es más que una novela la

vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela más novelesca que una autobiografía?
(80)

Unamuno, cada vez que habla de su vida, la compara con el ejercicio de escribir una novela. La escritura no es el acto de escribir un libro, sino de escribirse a sí mismo, de escribir su existencia, porque sólo haciéndose puede ser, puede sobrevivir. A los lectores nos dice: “Y así cuando les cuento cómo se hace una novela, o sea, cómo estoy haciendo la novela de mi vida, mi historia, les llevo a que se vayan haciendo su propia novela, la novela que es la vida de cada uno de ellos. Y desgraciados si no tienen novela” (84). Esto por tanto significaría que no tenemos vida, que no existimos.

La reflexión metaficticia sobre la autobiografía ayuda a ambos autores a mostrar su idea de ficción y realidad. Una vez visto que para ambos la ficción es una forma más factible de entender la realidad nos encontramos ante múltiples ejemplos en ambos textos donde estos autores se decantan más por la ficción, la literatura, como una herramienta más fiable para aproximarse a la realidad.

Hay muchos ejemplos en los que la autora se inclina por la literatura como una realidad más verdadera. Es por esto por lo que no puede negar y evitar hablar de literatura al hablar de su realidad, como por ejemplo cuando dice “no podía hablar de la literatura sin hablar de la vida; de la imaginación sin hablar de los sueños cotidianos; de la invención narrativa sin tener en cuenta que la primera mentira es lo real” (11).

La escritura toma, en ocasiones, la realidad y la hace tener más sentido, como cuando explica el proceso de escritura de una novela:

Durante el largo período de ejecución vives a medias entre tu existencia real y la imaginaria, entre tu cotidianeidad y la novela; pero, a medida que avanzas en el trabajo, la esfera de lo narrativo se va apropiando de un mayor espacio. Hasta que llega un día, cuando la novela ya está muy adelantada, en el que las paredes que

separan ambos mundos parecen empezar a fundirse, la novela crece y crece hasta anegar el territorio de lo real (69)

Además, la realidad es incompleta y equívoca sin la literatura, “La realidad siempre es así: paradójica, incompleta, descuidada. Por eso el género literario que prefiero es el de la novela, que es el que mejor se pliega a la materia rota de la vida [...] la novela es el único territorio literario en el que reina la misma imprecisión y desmesura que en la existencia humana. Es un género sucio, híbrido, alborotado” (158).

Hasta ahora hemos visto cómo Montero metaficticiamente se refiere al género de la biografía y autobiografía para mostrar que realidad y ficción están al mismo nivel. No sólo hace eso, sino que va un paso más allá, decantándose por la ficción como una vía más fiable de entender la realidad. La escritura, su oficio de escritora, la hace explorar y reconocer que sin la literatura, sin la ficción, la realidad es incompleta y no tiene sentido alguno. Tanto Montero como Unamuno privilegian la ficción sobre la realidad. La única diferencia es que ella se toma como un juego lo que en muchas ocasiones tortura al autor vasco. En una entrevista reciente le preguntaron: “Si *La loca de la casa* está lleno de mentiras, ¿cómo hace el lector para descubrir dónde termina la ficción y dónde empieza lo real?”, a lo que ella responde:

Todas las mentiras tienen claves para demostrar que son mentiras. Pero ése es un divertimento que yo misma me he hecho. Por eso no le recomiendo a los lectores que se dediquen a buscar esas claves, porque lo que dice el libro es que la vida imaginaria es tan real como la vida real. Y desentrañar lo que es real o no lo es, da igual (Clarín)

Unamuno aparentemente también favorece la ficción ante la realidad. Como apunta Navajas:

A pesar de su adhesión a la textualización, no se pierde por completo en Unamuno la consideración de la dualidad entre ficción y realidad. Unamuno sigue con frecuencia aludiendo a esa oposición binaria, aunque establece dentro de ella una supeditación de la realidad a la ficción. Para él, la ficción tiene una entidad más firme que el mundo concreto (56)

Esto se puede aplicar a Montero y es por lo que Unamuno y la escritora madrileña equiparan la autobiografía con la novela, para mostrar cómo los límites entre realidad y ficción no existen. La única diferencia es que Montero se toma la realidad y la ficción de forma lúdica, a diferencia del autor vasco, que vive obsesionado con su inmortalidad.

Como hemos visto, para Montero, la literatura se entiende como salvación, y la autora se siente cómoda entendiendo la vida como escritura. Sin embargo, Unamuno no resuelve esto con tanta facilidad. Para el escritor vasco la ficción es un camino hacia la inmortalidad que fue la angustia de gran parte de su vida, lo que él llamó *el sentimiento trágico de nuestra vida* --nacer para morir. Cassou, en el retrato que hace del escritor vasco, explica muy bien su contradicción: “Y balanceando entre el polo de la nada y el de la permanencia, sigue sufriendo ese combate de su existencia cotidiana” (70). Hay momentos en los que parece creer que la literatura es la única posibilidad para alcanzar la inmortalidad: “héteme aquí ante estas blancas páginas-blancas como el negro porvenir: ¡terrible blancura!-buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o immortalizarme en fin, bien que eternidad o inmortalidad no sean una sola y misma cosa”(87). Sin embargo, en otras páginas comenta que “la literatura no es más que muerte. Muerte de la que otros pueden tomar vida” (62). Quiere permanecer en la literatura pero es consciente que cuando acabe de narrar, cuando acabe la historia, dejará

de ser, porque “esta historia me devora y cuando ella acabe me acabaré yo con ella” (94). Esta es la gran tragedia para Unamuno. La contradicción entre el ansia de inmortalidad y el conocimiento de su imposibilidad. Unamuno no quiere morir, por eso no deja de escribir. Como apunta Ricardo Gullón, ésta es la razón por la que hay algo de él en cada uno de sus personajes: “toda novela es autobiografía, pensaba el gran Rector, y estamos viendo que cada uno de sus personajes tiene algo suyo” (83). Es por esto por lo que se resiste a terminar el libro, incluyendo un comentario tras otro. “En todo caso y por lo demás no quiero morirme no más que para dar gusto a ciertos lectores inciertos. Y tú, lector, que has llegado hasta aquí, ¿Es que vives?”(128). Para ambos autores la vida es ficción, la diferencia es que para Unamuno no es suficiente. Él es consciente que aún en la literatura acabaremos por morir, cuando nos dejen de leer. Veámos cómo se explica esta ficcionalización del yo en la obra de Montero y Unamuno. En especial me referiré a la figura del autor en el texto. Si concluimos entonces que la realidad es ficción, ¿lo es también el sujeto humano?

3.2 Textualización del individuo: Escribir es ser

¿Cómo es el autor en la obra de Unamuno? ¿Específicamente en *Cómo se hace una novela*? ¿Es posible hablar de la idea unamuniana del autor a la luz del pensamiento postestructuralista? Estudiosos como Barthes en “La muerte del autor” y Foucault en “Qué es un autor” hablan de la disolución del autor en la literatura occidental a partir de finales del siglo XIX. ¿Cómo podemos hablar de la disolución del autor en la obra de Unamuno? ¿No es cierto que Unamuno siempre está presente en su obra?

Es cierto que el autor en la obra del autor vasco no desaparece, pero en ningún momento Foucault dice que el autor no exista en la literatura, simplemente cambia su

función de autoridad. Alguien podría argumentar que Unamuno controla a sus personajes y esto es cierto, pero lo hace convirtiéndose en personaje de ficción. Sabe con certeza que sólo a través de su ficcionalización es posible su inmortalidad, su permanencia en el texto. Por eso en múltiples ocasiones comenta: “Don Quijote y Sancho son más reales que el que los creó” (63). Es consciente de que el autor tiene que redefinirse para poder ser. En este sentido podemos decir que el concepto de autoría en Unamuno es innovador, ya que cuestiona al ser humano en el plano de la ficción, que al fin y al cabo es la realidad para él. El autor se redefine en su obra convirtiéndose en personaje a lo largo de todo el texto. Además, como veremos en el siguiente capítulo, el lector también es un aspecto clave en la obra unamuniana para completar el texto: el lector es también autor del texto. En este apartado analizaré brevemente cómo Unamuno se textualiza en *Cómo se hace una novela*. Después lo compararé con *La loca de la casa* analizando las similitudes y diferencias entre ambos autores.

Podríamos decir aquí que la manera en la que Unamuno pierde su autoridad, aunque él haga cualquier esfuerzo para no perderla (recordemos que Unamuno es un escritor contradictorio), no puede ser más que a través del personaje, a través del lector. En varias ocasiones nos encontramos con declaraciones que dan la autoridad al lector. Si el lector no nos lee, no podemos existir.

Según Unamuno, el *yo* (en sus diferentes facetas), debe desenmascarar la realidad textualizada de la que habla y penetrar en el núcleo más auténtico del mundo. Esta es quizás la diferencia fundamental entre el escritor vasco y los demás autores que nos ocupan. Montero, por ejemplo, no aspira a encontrar ese *yo* auténtico del que habla el autor vasco. Unamuno comenta acerca de esto:

Lo propio de una individualidad viva, siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, que aspira a vivir siempre-y esa aspiración es su esencia-, lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento. En esa consistencia se sostiene su existencia, y resistir a ello es desistir de la vida eterna” (81)

Como podemos ver, la aspiración de Unamuno es encontrar un *yo* auténtico que pueda ser inmortal. No es que lo encuentre, pero lo sigue buscando. En cambio, para Montero, la literatura es más que suficiente, por eso su autobiografía está llena de literatura. Unamuno, sin embargo, en su constante contradicción, lucha por esa autenticidad planteando sin aceptar del todo que quizás la única salida es la textualización de sí mismo. Si la realidad, como veíamos, no puede evadir la textualización ¿Cómo puede el sujeto? Tal y como apunta La Rubia Prado a propósito de la obra de Unamuno, “el sujeto sólo es por y para la representación” (18). El autor-implícito, se ficcionaliza como personaje, pero manteniendo su nombre, y, además, se crea en otro personaje de ficción, que es su alter-ego (Jugo de la Raza) y al que dentro del texto controla. Sin embargo, es interesante ver como sólo controla a su “creación” textualizándose él mismo. Obviamente esta estrategia textualizadora en la obra de Unamuno es a propósito de la inmortalidad. Unamuno comenta en *Cómo se hace una novela* que “todos los que absortos en la contemplación de su propio milagro, no pueden soportar el no ser eternos” (63).

Según Navajas, “el texto se vincula con la autoridad. El autor de la obra no sólo crea sino que controla, además, sus diferentes aspectos. Unamuno aspira a que esa autoridad no sea amenazada por otros agentes que se ven implicados en el texto, en particular, los personajes y el lector” (77). En Unamuno es conflictiva la idea de que la obra no necesita de otros elementos como el lector o los personajes para completarse,

cosa que no sucede con los demás textos que ocupan este trabajo. Sin embargo, La Rubia Prado disminuye la concepción de autoridad que tiene Navajas comentando:

Mi comprensión de las relaciones entre autor, lector y texto en Unamuno difiere de la de Gonzalo Navajas en su libro *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional*. Para Navajas no hay ‘intercambio comunicativo entre los diversos agentes del acto literario (autor, texto, lector) en Unamuno por voluntad inequívoca del autor que quiere imponer su autoridad y control’ (22)

Es cierto que por mucho que quiera mostrar su autoridad sin la interpretación del lector “no hay diálogo ni tampoco continuidad del ser del autor en el lector que lo recrea” (La Rubia Prado, 22). Y aún más añadiría yo, ni el autor, ni el lector pueden mantener autoridad sobre su sujeto respectivo, ya que son entes de ficción.

Unamuno es consciente de que sólo puede seguir siendo autor si se convierte en personaje. Por una parte, siente que controla al personaje, pero creo que sabe que el personaje queda más allá de él, y que al fin y al cabo se independiza. Y por eso dice: “Este Unamuno de mi leyenda, de mi novela, el que hemos hecho juntos mi yo amigo y mi yo enemigo y los demás, mis amigos y mis enemigos, este Unamuno me da vida y muerte, me crea y me destruye” (95). Aquí en una sola cita vemos la contradicción que está presente en toda la obra unamuniana, la del intento de eternizarse frente a la pérdida de autenticidad y de vitalidad inherentes en dicho intento. De alguna forma sucumbe su autoridad convirtiéndose en personaje como la única opción para sobrevivir, y se comenta metaficticiamente a sí mismo. Tal y como apunta Cassou, “Unamuno es eterno como toda cosa en el es eterna, como lo son los hijos de su espíritu, como aquel personaje de Niebla [...], como Don Quijote, más vivo que el pobre cadáver llamado Cervantes” (64). El personaje llega a ser más auténtico que su autor, porque permanece en la literatura. Sin embargo, Unamuno lucha por no perder su autoridad del todo. Hay muchos

momentos en *Cómo se hace una novela* donde podemos observar la autoridad de Unamuno. Primero, no deja de ser “creador”. Esto queda reflejado al principio del libro, en el prólogo y en el comentario al retrato que Cassou hace de él. El prologar y comentar continuamente el texto es un signo de esta ansia por no perder su autoridad. Esta idea de Unamuno “creador” la podemos ver en muchas ocasiones en el texto. Por ejemplo, cuando dice “Todas las criaturas son su creador [...]. He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos, en todos los personajes poéticos que creamos” (92). No obstante, también es consciente que si uno no se ficionaliza como sus criaturas, tampoco puede permanecer. Por eso, al final de la obra comenta: “Mi Jugo se dejaría al cabo del libro, renunciaría al libro fatídico, a concluir de leerlo” (134). Hay múltiples ejemplos en los que dice *mi Jugo* para recalcar el privilegio que tiene sobre sus criaturas. Para concluir, podemos decir que si bien es cierto que Unamuno se convierte en personaje para no morir, no se resiste a perder su autoridad. Si bien es cierto que Unamuno se convierte en personaje para no dejar de ser, al “novelar las novelas y explicarlas sitúa al autor en un nivel distinto y más elevado que el de sus personajes” (Gullón, 249).

Montero, sin embargo, se convierte en varios personajes, pero no para controlarlos. Para la autora madrileña, los personajes quizá no sólo existan en la ficción, sino que condicionan la realidad. Sobre este tema, comenta:

A veces me pregunto qué habrá sido de aquellas personas reales que fueron el origen de un personaje literario. Me pregunto si el haber extraído de ellos una de sus existencias imaginarias les termina afectando de algún modo; y no hablo de que se reconozcan en los libros, sino de una especie de efecto colateral (67)

Aquí, como podemos observar, se diferencia de alguna forma de Unamuno, y admite sin reparos que los personajes de ficción tienen vida propia y que a veces son más reales que los autores que los engendraron. En este sentido Montero se separa más de la idea de Unamuno de que el autor controla a sus criaturas y se decanta más por la libertad que da Pirandello a sus personajes como entes independientes, en *Seis personajes en busca de autor*.

¿Cómo se textualiza Montero en el texto? ¿Tiene el ansia de autoridad de Unamuno? ¿Tiene el mismo conflicto que el autor vasco?

En la loca de la casa, la autora se convierte en personaje, y se ficcionaliza a través de su autobiografía de la misma manera que el autor vasco, porque es la única manera que tiene de immortalizarse. Montero a lo largo de todo el texto se reinventa escribiendo su supuesta autobiografía: “nos inventamos nuestros recuerdos, que es igual decir que nos inventamos a nosotros mismos, porque nuestra identidad reside en la memoria, en el relato de nuestra biografía” (11). En un primer nivel tenemos a Rosa Montero, como autora-implícita, de la misma forma que Unamuno, tratando de mantener hasta cierto punto su autoridad manteniendo su nombre. Sin embargo, tal y como Unamuno se inventa a Jugo de la Raza, Montero se reinventa a sí misma en una multiplicidad de personajes para mostrar que el ser humano es muchos y ninguno al mismo tiempo. Esta es otra de las diferencias entre Unamuno y Montero. La autora madrileña no se duplica en un personaje sino en una multitud de ellos. En todo momento su personaje se escribe para poder ser, y dice: “Para ser, tenemos que narrarnos, y en ese cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento: nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos” (10).

La naturaleza híbrida del texto se puede entender como una metáfora del tipo de sujeto que nos encontramos a lo largo de toda la obra. *La loca de la casa* puede ser

entendido como un cúmulo de fragmentos de géneros literarios de la misma forma que la autora-personaje se nos muestra fragmentada. Roland Barthes reflexiona sobre el ser textualizado en su también autoficción o pseudo-autobiografía *Roland Barthes per Roland Barthes* (1975), que es un collage de citas, imágenes y anotaciones sobre otros textos. Montero, como Barthes, para ser/escribirse se nos muestra a través de y sobre la literatura. Tal y como comenta Barthes, si todo es texto, si todo es escritura, el ser no puede ser más que fragmentos de esa escritura. En *The Rustle of Language* apunta:

We know that the text consist not of a line of words, realising a single “theological” meaning (the message of the Author-God) but of a multidimensional space in which are married and contested several writings, none of which is original: the text is a fabric of questions, resulting from a thousand sources of culture (56)

En mi opinión, esta teoría sobre el texto se puede aplicar al *yo*. Si para Barthes el texto es una serie de fragmentos y multiplicidad de significados, también lo es el *yo* en el texto. ¿Cómo se produce la fragmentación y sucesiva multiplicación de la autora en personaje/s? En *la loca de la casa* la fragmentación de Montero como autora-personaje se produce primero a través de la reflexión metaficticia del *yo*, y su consecuente múltiple fragmentación, no sólo en otra sino en muchas otras.

Montero habla constantemente de quiénes somos, siempre, por supuesto, en relación a los escritores. Hablando de las parejas de hermanos escritores comenta a propósito de la identidad:

Creo que el ámbito fraternal es el primer lugar donde te mides como persona; para ser tú, tienes de algún modo que serlo contra tus hermanos; ellos son tus otros yoes posibles, espejos de madrastra en los que te contemplas, y se me ocurre que tal vez esta especie de deshuesamiento personal, esta falta de construcción del yo

que parecen mostrar algunos de los adolescentes actuales, puede deberse también, entre otras cosas, a que muchos de los chicos de hoy son hijos únicos y están por lo tanto privados del reflejo de ese otro que pudo ser tú pero que es lo suficientemente diferente como para permitirte tu existencia (99)

Y sigue comentando: “Y ese otro o esa otra es tu imagen reflejada en el espejo de Alicia, es el revés de ti mismo, es tu otra dimensión. Estoy convencida de que por las noches, cuando nos dormimos y empezamos a sonar, entramos en realidad en otra vida, en una existencia paralela que guarda su propia memoria, su continuidad, su causalidad enrevesada” (119). Este *yo* fragmentado está también presente en toda la obra unamuniana desde la descripción de los tres Juanes en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* y en *Cómo se hace una novela*. Unamuno, el personaje de esta última obra, comenta en el comentario al prólogo de Cassou: “Y ahora repasando el retrato de Cassou y mirándome no sin asombro, en él como en un espejo, pero en un espejo tal que vemos más el espejo mismo que lo que está en el espejado” (72). Aquí Unamuno se vuelve a contradecir. Tal y como opina Montero, da la impresión de estar de acuerdo con Derrida de que no hay un centro ni un significado sino espejos de espejos que son la cadena de significantes carentes de significado que somos los seres humanos.

Tras encontrarnos con múltiples ejemplos que hablan de la identidad del *yo-textualizado* como un *yo* fragmentado Montero va un paso más lejos y no sólo se convierte en su otro *yo*, sino en muchos más a través de su creación de sus múltiples apócrifos. Montero se reinventa en una multiplicidad de personajes. Esta autora-personaje que aparece en todo el texto como un ente ficcional, se desplaza, se dispersa en la escritura siendo múltiples personajes en el texto. Tal y como apunta Barthes, el sujeto es un fragmento, un significante sin significado propio que se disuelve en los textos que lo dicen. Uno de los ejemplos mas ilustrativos es cuando Montero se inventa a sí misma

tres veces en la misma anécdota. En una de esas tres veces Montero comenta: “Y pensé: si tú supieras la cantidad de vidas distintas que puede haber en una sola vida... pero no se lo dije. Para qué” (145). Estos múltiples *yoes* sólo se posibilitan a través de la ficción.

Como hemos podido observar, a diferencia de Unamuno, a Montero no le inquieta dejar de ser autora de su texto para convertirse en la enana¹⁵ de sus novelas, en su hermana Martina, en tres Rosas diferentes. Derrida habla de la desaparición de la noción de centro y de un significado que organice un sistema de pensamiento. Si pensamos en la literatura, la noción de centro que suele configurar el texto es el autor. Como hemos visto, Montero renuncia a esta autoridad. Así como afirma Derrida, “the absence of the transcendental signified extends the domain and the play of signification infinitely” (1981, 280). El ser humano también es un significante que se prolonga en una cadena infinita de muchos *yoes*.

Lo que hace Montero en la *Loca de la casa* escribiendo sobre la escritura es una metáfora de la máscara que supone el ser humano. Ella no nos narra linealmente “su vida” (como tampoco lo hace Unamuno), sino que, para hablar de su vida, no puede obviar hablar de la escritura. Esto sería, en palabras de Barthes en su texto *El grado cero de la escritura*, el segundo grado. Según el crítico francés, “Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. Luego escribo que escribo: es el segundo grado... Hoy en día consumimos grandes cantidades de este segundo grado [...] el segundo grado es también una manera de vivir” (73). Yo diría que este segundo grado del lenguaje puede ser entendido también como un segundo grado del ser, que es, a su vez, una máscara imposible de representar por el lenguaje. De la imposibilidad de representación del lenguaje y de la disolución del sujeto en la escritura hablaré con más detenimiento en el próximo capítulo, que se ocupa de *París no se acaba nunca* de Vila-Matas.

¹⁵ Montero habla de la obsesión que siempre ha tenido por los enanos. En *La loca de la casa* cuenta una anécdota de cuando era niña e imaginó que ella también lo era.

En uno de los múltiples comentarios metaficticios sobre otras obras y autores que Montero hace en su autoficción comenta, precisamente acerca de Vila-Matas:

Hay profesiones que se avienen mejor que otras a este tipo de carácter, como por ejemplo, ser actor o actriz. O ser espía. Pero para mí no hay nada comparable con ser novelista, porque te permite no sólo vivir otras vidas, sino además inventártelas. “A veces tengo la impresión de que surjo de lo que he escrito como una serpiente surge de su piel”, dice Vila-Matas en *El viaje vertical* (29).

Para Montero, escribir es vivir, por eso al escribir su pseudo-autobiografía no puede sino hablar de la literatura. Si la vida de una persona es su novela, el autor del texto no puede ser más que personaje. Como hemos visto, la autora madrileña se siente como pez en el agua al esconderse tras la máscara de muchas Rosas. Esta difuminación del ser humano en diferentes disfraces es una metáfora de nuestra identidad inestable que renuncia a categorías. En el siguiente capítulo veremos como Vila-Matas también opta por la literatura como solución, mediante la lectura y por medio del lector como creador del texto.

Capítulo 3. Leer también es vivir:

París no se acaba nunca, Enrique Vila-Matas

Pensé que muchos años después, *La asesina ilustrada* se traduciría en Francia y alguien escribiría: “paradójicamente, este intento de asesinar al lector firmó el acta de nacimiento de un escritor”, *París no se acaba nunca*

¿Y por qué he de morirme cuando acabe de leer este libro y el personaje autobiográfico se muera? ¿Por qué no he de sobrevivirme a mi mismo?, *Cómo se hace una novela*

Enrique Vila-Matas (1948) nació en Barcelona, donde todavía reside. Estudió derecho y periodismo y en 1968, como Rosa Montero, entró a trabajar en la revista de cine *Fotogramas*. En 1973 publicó su primer libro, *Mujer en el espejo contemplando paisaje*, del que no se debió de sentir muy orgulloso, porque ni siquiera aparece mencionado por el autor en *París no se acaba nunca*. En opinión del narrador, su opera prima fue *La asesina ilustrada* (1977), obra muy comentada en su pseudo-autobiografía parisina. Vila-Matas publica una obra más a principios de los ochenta, pero su fama no llegará hasta la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), una novela que habla de la sociedad secreta de los portátiles, más conocida como la conspiración “shandy”, que se dedica a reclutar autores con una obra artística “portátil”, o sea, trasladable en un maletín. A partir de esta anécdota inicial, el libro da pie a una larga serie de comentarios y referencias a una multitud de escritores. Desde 1985 hasta que gana su primer premio literario con *Bartleby y Compañía* (2000), Vila-Matas publica

varias novelas y libros de ensayo literario¹⁶. Este texto, ganador del Premio “Ciutat de Barcelona”, hace honor al *Bartleby* de Melville, que, siempre que le preguntaban, respondía “preferiría no hacerlo”. Usando esta idea, Vila-Matas indaga por qué algunos autores famosos dejaron de escribir como Rulfo, Salinger o Rimbaud. Estos dos textos son fundamentales para entender la base de lo que será la estética vilamatiana que ha seguido cultivando en la mayoría de sus textos. La literatura del escritor catalán depende en primera y última instancia de la lectura. Sus obras están hechas de “comentarios, reensamblajes, parodias, atribuciones apócrifas, sus historias se postulan como una segunda realidad” (Mainer, 214). Este juego de espejos lo lleva a escribir *El mal de Montano* (2002), que es el diario de un escritor que narra en clave privada los artículos periodísticos de Vila-Matas. De sus lecturas surge también su obsesión por la escritura y por la reflexión sobre la misma. Esta constante se prolonga hasta sus obras más recientes, porque como el autor afirma: “No hay esfuerzo más cervantino que confundir la vida con la literatura” (*El Clarín*, 2).

En este capítulo analizaré el texto de varia invención *París no se acaba nunca* (2003). En primer lugar presentaré al autor y su obra anterior para mostrar cómo la mezcla de géneros y la reflexión sobre los mismos y la literatura en general es una constante en su obra. Después analizaré cómo la hibridez y la metaficción están muy presentes en su penúltima obra y sirven como estrategias para entender la realidad y al ser humano única y exclusivamente como ficción. En el caso de este texto me centraré, en particular, en la figura del lector como autor del texto. Si en el capítulo de Montero la

¹⁶ Los libros de ficción publicados desde *Historia de la literatura portátil* son; *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993), *Recuerdos inventados* (1994), *Lejos de Veracruz* (1995), *Extraña forma de vida* (1997), *El viaje vertical* (2000), *Bartleby y compañía* (2000), *El Mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005). Los libros de ensayo son ; *El viajero más lento* (1992), *El traje de los domingos* (1995), *Para acabar con los números redondos* (1997), *Desde la ciudad nerviosa* (2000, aumentada 2004), *El viento ligero en Parma* (2005)

figura autorial se convierte en personaje para poder ser, aquí el lector cumple una función fundamental como creador y deconstructor de la obra. Para hablar del lector compararé *París no se acaba nunca* con la ya comentada *Cómo se hace una novela* de Unamuno. Tanto Vila-Matas como el escritor vasco coinciden en que el lector puede ser entendido como autor del texto. Sin embargo, ambos plantean a su vez la hipótesis de que al acabar la lectura, el lector muere tal y como parece metafóricamente el autor al terminar la creación de su texto. Aunque, como siempre, en el caso de Unamuno no queda tan claro, porque si el lector muere, quizá él también acabe desapareciendo. Exploraré la función del lector a través de la historia intercalada de la lectura de la novela de Jugo de la Raza en *Cómo se hace una novela* y la lectura del lector hipotético de *La asesina ilustrada*, opera prima de Vila-Matas comentada metafictionalmente a lo largo de *París no se acaba nunca*.

Hemos de recordar que la obra de Vila-Matas es un constante juego entre la narración y el ensayo, si no recordemos libros como *Bartleby y Compañía* o *El viajero más lento* (1992) y *Desde la ciudad nerviosa* (2004). En una entrevista reciente al escritor catalán se le pregunta: “Ricardo Piglia lo señalaba a usted —junto a Claudio Magris, W. Sebald, John Berger— como parte de una poética de la novela contemporánea que se nutre del ensayo, la autobiografía y la ficción; una novela de ‘bordes fluidos’”(Navarrete, par 22). A este comentario y haciendo referencia a su pasión por la mezcla del ensayo y la narrativa contesta Vila-Matas:

Debo decir, por otra parte, que no hago por capricho toda esta mezcla entre ensayo y narración. Es una exigencia que me viene dada por la búsqueda de la máxima libertad en mi texto. Del mismo modo que uno puede elegir para cada capítulo de una novela el tratamiento de género que crea más apropiado a lo que quiera contar y que puede variar ostensiblemente de un capítulo al otro (ver el método de Joyce en *Ulises*, por ejemplo), yo muchas veces me encuentro con la

necesidad de tener que incluir dentro de lo narrado un fragmento ensayístico, y no dudo en hacerlo (Navarrete, par 23)

A este uso de los géneros híbridos podemos añadir la constante reflexión sobre la escritura y la figura del escritor. Vida y escritura son lo mismo para Vila-Matas: sin escritura no hay vida y sólo se puede reconstruir la vida a través de la literatura. En una entrevista con el escritor Rodrigo Fresán, comenta: “La figura del escritor es el recipiente perfecto, el frasco que contiene toda mi visión de la vida y el sentido de las cosas. Ese es mi tema, todos mis temas. El modo en que la literatura aparece en todas partes” (2). Para el mismo Vila-Matas, hablar de la metaliteratura es denigrar la buena literatura. Para él, la literatura es siempre “metaliteratura”. En sus palabras, “cuando alguien escribe verdaderamente literatura se encuentra con otro que se dedica también a lo mismo-conversa sobre libros y se interroga acerca de cuestiones relacionadas con la realidad misma de la literatura, en busca siempre de nuevas formas que ayuden a encontrar la salida a tantas palabras gastadas y a bovarys mal repetidas” (1). En su obra hay un constante juego con la realidad y la ficción, pero precisamente para mostrar que los límites entre ambos son inexistentes porque la literatura es una realidad en sí misma:

¿Por qué esa manía tan española, esa afición tan nacional a preguntarme, siempre que publico un nuevo libro, cuanto hay de real y de autobiográfico en él? Durante un tiempo, con paciencia, me he limitado a dar cuerda al reloj de Nabokov: “la ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador.” Y punto. Pero ya me he cansado. Y es que a pesar de que no hay día en que no vea borradas las fronteras entre la realidad y la ficción sobre las que bailo, la pregunta sigue ahí, como un dinosaurio inamovible. ¿Hay realidad en su ficción? ¡Toma ya!, que diría Celine. Últimamente, habiendo publicado un libro sobre París, me limito a citarles a Boris Vian (“todo en mi novela es verdad porque esta todo inventado”), o bien a mí mismo (“también un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles”), y muy especialmente a Roland Barthes: “Toda autobiografía es ficcional y toda ficción es autobiográfica” (1)

Los escritores a los que siempre hace referencia se convierten en personajes novelescos y también lo hacen ellos mismos al vivir en su propia ficción, a la manera unamuniana. El mismo Vila-Matas afirma en un ensayo para letras libres: “yo creo que mis libros deberían ser vistos como lo que en realidad siempre han sido: libros escritos por personajes de novela” (1). Todo escritor al escribir se ficcionaliza. Esto ocurre en muchas obras de la literatura reciente, como por ejemplo en el Javier Cercas de *Solados de Salamina* (2001), Antonio Muñoz Molina en *Ardor Guerrero* (1995) o los autores de este trabajo. Vila-Matas es siempre otros. Como el mismo Rodrigo Fresán apunta, haciendo referencia a *París no se acaba nunca*: “Vila-Matas cierra el círculo para que se abra todo un nuevo paisaje donde saluda un Vila- Matas joven, el Vila-Matas que fue, el Vila-Matas que sigue siendo, el Vila-Matas que escribe a Vila-Matas para que lo lean los cada vez más numerosos lectores de Vila-Matas” (1). En cuanto a la faceta lectora del *yo* afirma:

Soy un lector que escribe: para mí es normal sentarme a leer antes de sentarme a escribir. Leo como forma de calentamiento. A los escritores suelen preguntarles si obligados a elegir, renunciarían a escribir o a leer. La mayoría contesta con seguridad que preferirían no volver a escribir (Fresán, 2)

1. *PARÍS NO SE ACABA NUNCA* (2003)

En palabras de Jorge Navarrete:

Las novelas mestizas de Vila-Matas son diálogos con ideas, pasiones y personajes de una ciudad letrada a la que él mismo pertenece hace tiempo. Y donde los libros, sus protagonistas y sus autores (Kafka, Melville, Beckett, Robert Walser, Bobi Bazlen, Virgilio Piñera, Fernando Pessoa, Raúl Escari) no son sólo cosas o nombres en el mundo. Son los principales nombres y cosas que hacen, de lo que es, un verdadero mundo (Clarín, 3)

París no se acaba nunca, es una lectura vilamatiana de *París era una fiesta*, el último libro que Ernest Hemingway escribió antes de suicidarse en 1961 y en el que relató sus años de juventud en la ciudad. Con la excusa de la preparación de una conferencia de tres días sobre la ironía, el protagonista de *París no se acaba nunca* repasa su estancia de dos años en París, de 1974 a 1976, cuando era muy joven y quería escribir su primera novela. A partir de ahí se lanza a contar anécdotas de su estancia allí y de los artistas que conoció. Habla un poco de cine, un poco de libros, mucho de sobre cómo fue naciendo su primera novela, la gente que allí conoció y los momentos malos y buenos de su estancia.

En este mundo propio Vila-Matas se inventa a sí mismo y no duda en escribir su autobiografía a través de libros y autores. El escritor barcelonés se decanta por una mezcla de géneros para llevar a cabo su proyecto autobiográfico literario. El propio Vila-Matas, cuando recibió en 2001 el premio Rómulo Gallegos por *El viaje vertical*, como ya comenté en la introducción a este trabajo, lo explicó así: "Hay que ir hacia una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera" (Labrys). Para analizar este texto primero explicaré su hibridez genérica y también cómo el autor reflexiona sobre la naturaleza

metaficticia. En segundo lugar, veremos cómo ambas estrategias sirven para crear una línea indivisible entre ficción y realidad, y en tercer lugar cómo Vila-Matas lleva a cabo la textualización del *yo* en el texto, específicamente a través de la figura del lector.

2. GÉNEROS MIXTOS Y METAFICCIÓN

París no se acaba nunca es una mezcla de autobiografía, ficción, ensayo, novela, diario y conferencia. Como hemos visto al hablar de su obra anterior, el uso de géneros mixtos es una constante en su obra. En este texto la hibridez genérica es más significativa que en el resto de su trabajo anterior, donde pasaba de un género a otro pero sin combinarlos y reflexionar sobre ellos tan abiertamente. De la misma forma que la obra de Unamuno, la de Vila-Matas es de difícil clasificación genérica. Ambas obras resisten la clasificación resistiendo a su vez la clausura. El título de la obra vilamatiana es muy significativo, habla de ese París que no se acaba nunca, porque permanece en la escritura. Para convencer al lector que este texto no es sólo una autobiografía, una novela o un ensayo utiliza varias estrategias. La primera es hacer referencia a Hemingway y su *París era una fiesta* (1961).

El libro comienza con una anécdota que se repite a modo de leitmotiv a lo largo de todo el texto. El autor-implícito comienza explicando su viaje a Key West (Florida) a un concurso de dobles de Hemingway donde es descalificado por su absoluta falta de parecido físico con el escritor (*París no se acaba nunca*, 9). El autor estadounidense será un referente intertextual a lo largo de toda la obra desde él mismo hasta el título del libro.

Este comienzo es muy significativo porque Vila-Matas nos dice que la autobiografía de sus años en París es como una novela, de ahí la referencia al texto de Hemingway. Usando el texto del escritor estadounidense a lo largo de toda su obra, deja bien claro que su propósito no es escribir una autobiografía sino un texto de ficción

similar a *París era una fiesta*. De hecho, constantemente compara su vida con las novelas o cuentos de Hemingway, como por ejemplo cuando habla sobre la primera vez que fue a París, antes de vivir allí dos años, y experimentó lo mismo que el protagonista de *París era una fiesta*:

Hacía frío y llovía esa mañana y, al tener que refugiarme en un bar del bouvelbard Saint-Michel, no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de París era una fiesta, cuando el narrador un día de lluvia y frío, entraba en ‘un café simpático, caliente, limpio y amable’ del boulevard Saint-Michel (13)

Creo que equiparar su vida y obra desde el comienzo del texto con la de la novela de Hemingway aumenta la sospecha de que no vamos a leer un texto que cuenta la vida de Vila-Matas sino una obra que narra su relación y reflexión sobre la literatura.

En la segunda página ya cuenta el propósito del texto: “viajé a París, dedicado a tomar notas con destino a una revisión irónica de los dos años de mi juventud que pasé en esa ciudad” (10). Esta “revisión irónica” es muy significativa porque ya sabemos desde el principio que su supuesta autobiografía será un recuento irónico, una reescritura. Sin embargo, el texto se hace más mixto todavía cuando se comenta el propósito de esta autobiografía parisina. Estas notas van a ser utilizadas para una conferencia que el autor debe preparar sobre la ironía. Así, en pocas páginas el texto es autobiografía “irónica”, novela (como la de Hemingway) y conferencia. ¿Qué es *París no se acaba nunca*?

En el prefacio de *París era una fiesta*, Hemingway advierte: "si el lector lo prefiere, puede considerar el libro como obra de ficción"(6). Este aviso también es útil para los lectores que se enfrenten a *París no se acaba nunca*.

El objetivo de esta mezcla de géneros (sobre todo entre la novela y la autobiografía) es precisamente jugar con la clasificación estricta de los géneros y, como

veremos más tarde, desestabilizar categorías como la realidad o el *yo*. En el texto hay múltiples ejemplos de esta indefinición que caracteriza todo de lo que se habla en esta obra. Por ejemplo, en las primeras páginas, Vila-Matas, ya se dirige al lector y explica qué será su autobiografía. Al reflexionar sobre sus años de juventud en París, se pregunta: “¿Soy conferencia o novela? ¿Soy? De repente, todos son preguntas ¿Soy alguien?”(17). Obviamente el texto es varias cosas: conferencia que está más cercana al ensayo, pero también es novela y a la vez autobiografía, siempre concibiendo la vida como literatura, como ficción.

En las primeras páginas Vila-Matas nos cuenta cómo antes de dar su conferencia en Barcelona ensaya en Nantes. Pues bien, en esta supuesta conferencia el autor-implícito, habla sobre la ironía, cuenta un cuento de Hemingway y lleva a cabo un taller de escritura creativa donde los asistentes a la conferencia deben interpretar el final del cuento del autor estadounidense. Este es sólo un ejemplo de cómo Vila-Matas usa multitud de ejemplos y registros para crear textos que son amalgamas de otros textos y que requieren un esfuerzo para adivinar su naturaleza. El propósito es, como ya comentaba, usar la hibridez como metáfora de la inestabilidad de la realidad y el ser humano. Sin embargo, Vila-Matas no sólo crea un texto híbrido y escribe a modo de cajas chinas otros textos que también lo son, sino que reflexiona abiertamente sobre esta hibridez a través de la metaficción.

Llevando a cabo una revisión irónica de su autobiografía, reflexiona sobre el género y su naturaleza artificiosa. Por ejemplo cuando comenta que no quiere decirle a Marguerite Duras, en su primer encuentro, que uno de sus escritores favoritos es Hemingway: “Y no quiero pensar ni pensar que habría sido de mi brillante autobiografía sin esa buhardilla” (15). Como podemos ver, para Vila-Matas su autobiografía no es más que una invención, una novela. Tal y como apunta páginas más adelante, “si es verdad

que nos convertimos en las historias que contamos sobre nosotros mismos” (25), quizá inventándonos nuestra autobiografía, nos creamos una identidad propia.

En mi opinión esto es una metaficción de lo autobiográfico. El narrador es consciente de que lo que escribe es su pseudo-autobiografía pero lo hace desde la plena seguridad de que todo aquello que cuente es, por naturaleza, impreciso e infiel a la realidad. De hecho, lo que nos cuenta es su vida imaginaria, la vida (la novela) que le hubiera gustado vivir. Lo repite constantemente, lo que él quería era vivir: “París era una fiesta de Hemingway” (65). El narrador quería básicamente “llevar una vida de escritor como la que Hemingway relata en París era una fiesta” (12). Durante todo el texto reflexiona sobre el artefacto que escribe, como por ejemplo cuando llama a su amigo Raul Escari desde París para comentarle: “sabes que me estoy dedicando aquí a recordar y escribir nuestras conversaciones de París” (103). Como vemos, el artefacto literario que tenemos entre manos tiene diferentes propósitos, es en sí un texto híbrido, no sabemos si conferencia, si novela, si conversaciones redactadas. Después de contarle el tema de su texto híbrido, Escari replica y le comenta: “O sea, que es una conferencia que tendrá algo de autobiografía de la bohemia y de tus años de aprendizaje literario en París [...] también una autobiografía es una ficción entre muchas posibles” (104).

Como podemos observar, el propósito de este constante diálogo con la naturaleza del género sirve para equiparar la autobiografía con la ficción. Además de hacer comentarios sobre la hibridez de su texto, también se refiere a otros textos híbridos. Se refiere a un libro de Cozarinsky y dice: “*Vudú urbano*, que era un libro que se adelantó a otros que después mezclaron el ensayo con la ficción y que por tanto avanzaba nuevas e interesantes tendencias para la literatura, parecía compuesto de narraciones que eran como ensayos y ensayos que eran como narraciones”(132). A través de la reflexión sobre otros textos que son híbridos nos muestra lo que él mismo hace. Además, no sólo se hace

una metareflexión sobre la autobiografía sino sobre otros géneros como la conferencia, la entrevista o el cuento. Hay un momento en que simula que hace una entrevista a Hemingway porque encuentra en París a un admirador del escritor americano que tiene cierto parecido. Después de este encuentro dice: “¿Tenía yo una entrevista en exclusiva mundial o más bien un cuento?” (163). Como podemos observar, reflexione sobre el género que reflexione, siempre se decanta por la ficción. En esta obra no sólo se reflexiona sobre la naturaleza genérica del texto que tenemos entre manos, sino sobre muchos otros que el autor cultiva en esta obra y en el resto de su carrera.

En primer lugar, como ya he comentado, el referente intertextual de *París no se acaba nunca* es *París era una fiesta*, que también puede ser entendido como un texto híbrido. Vila-Matas narra sus andanzas en París como si narrara la novela de Hemingway. Además de a Hemingway, Vila-Matas usa a Unamuno como referente para la creación de su primera novela, *La asesina ilustrada*. Buena parte de sus recuerdos de París versan sobre la creación de su ópera prima. Aquí tenemos pues, no sólo la metaficción de la naturaleza híbrida del texto, sino la reflexión sobre el proceso de creación. *La asesina ilustrada* aparece por primera vez en la página veintiséis y no deja de mencionarse hasta la doscientos veintinueve. Me parece relevante la reflexión metafictional sobre su ópera prima y su analogía con *Cómo se hace una novela*, porque ésta clarificará algunas de sus ideas sobre la figura del lector, sobre el cual me referiré más adelante.

Vila-Matas toma como punto de partida para su primera novela la obra de Unamuno. Por supuesto, siempre usando la ironía como herramienta. Cuenta con detalle cómo encontró el argumento para *La asesina ilustrada*:

Fue una idea inspirada por la lectura de *Cómo se hace una novela*, un ensayo de Unamuno que descubrí en los puestos de libros de los muelles del Sena y que me había llamado la atención por el título, pues pensé que hablaba de lo que

precisamente yo no sabía hacer. Pero no, hablaba de todo menos de cómo se escribía una novela (27)

Estas líneas son pertinentes, ya que del mismo modo que Unamuno nos sorprende en *Cómo se hace una novela*, el título de Vila-Matas también despista al lector. “París no se acaba nunca” tampoco es el más adecuado para “su autobiografía”. Además, el incluir a Unamuno en su texto me parece fundamental para establecer la relación entre vida y literatura, que es el tema fundamental de *Cómo se hace una novela* y del que hablaré en el siguiente apartado.

En el texto de Vila-Matas, como en el de Unamuno, el autor-narrador-personaje-lector de su propia vida se cuestiona a sí mismo. ¿Qué soy? se pregunta Vila-Matas en las primeras líneas y lo hace hasta casi el final del texto: “¿Soy conferencia o novela? ¿Soy Thomas Mann o Hemingway?” (77). Al cuestionarse sobre su propio ser a lo largo de todo el texto, ratifica su condición de personaje novelesco, que, por otra parte, comenta en su segunda mención a la obra de Unamuno. A propósito de la composición de su primera novela, explica cómo un día escribiendo cree haber tenido un encuentro unamuno-pirandelliano con uno de sus personajes, y dice, después de no recibir respuesta de su personaje: “Me encantó saber que yo tenía autoridad suficiente para evitar la rebelión de mis personajes, saber que no podía ni debía pasarme a mí lo que le sucedía a Unamuno en *Niebla*” (117). Esta puede ser otra de sus afirmaciones irónicas. Más adelante cuando hable de la ficcionalización del yo, en especial del lector, me referiré en más profundidad a la relación entre el lector vila-matiano y el lector unamuniano comparando a Jugo de la Raza con el lector de la obra de *la asesina ilustrada*, que se supone que muere cuando lee la obra.

Hasta ahora hemos visto como Vila-Matas usa la hibridez genérica y la metaficción no sólo en relación al texto que nos ocupa sino también a otros que resultan relevantes. Es importante aclarar que no me refiero únicamente a la metaficción que reflexiona sobre el género mixto de la autobiografía, sino a la metaficción de cualquier otro tipo de texto (por ejemplo, como hemos visto, a *París era una fiesta*, a otros textos variados o a su propia primera novela, *La asesina ilustrada*). Esta hibridez genérica y el uso de la metaficción elucidan cómo la realidad y la ficción son imposibles de delimitar (como ya vimos en el capítulo de Montero). Sin embargo, Vila-Matas es único en el sentido de que rechaza la metaficción, porque para él la realidad no existe, la literatura tiene su propia realidad y reflexionar sobre la misma es intrínseco a la buena literatura. En el siguiente apartado vamos a ver cómo Vila-Matas muestra una realidad ficcionalizada equiparando en sus respectivas obras, novela y vida. En mi opinión, Vila-Matas va un paso más allá que Montero (y sobre todo, que Unamuno), porque la literatura no tiene como punto de referencia la realidad, sino que la ficción, como decía Borges, vive en la ficción.

3. CUANDO LA FICCIÓN VIVE EN LA FICCIÓN

La frontera difusa entre vida y literatura es un tema recurrente en la obra del escritor catalán. Él mismo comenta al respecto: “Por otra parte, casi desde que empecé a escribir he unido siempre literatura y vida. Creo que nada hay tan cervantino como esa fusión entre las letras y nuestra existencia” (Labrys, 2). *París no se acaba nunca* no es una excepción a esta regla, y en muchos momentos a lo largo de la novela leemos frases como: “¿Es posible ironizar sobre la realidad, descreer de ella, cuando estamos viendo algo que *es verdad*?” (33). Poniendo a “la verdad” en cursiva, Vila-Matas, quizá asiente

irónicamente que la verdad nunca es verdad y que claro que es posible ironizar y reflexionar sobre ella. Unas líneas después continúa haciéndose preguntas del tipo “¿Es que existe realmente lo real? ¿De verdad se puede ver *algo de verdad*? [...] ¿Qué vemos cuando creemos ver *algo de verdad*?” (34). A estas preguntas se contesta él mismo en el texto, refiriéndose a Proust, que opinaba que si “por casualidad lo real se presentara ante nosotros quedaría tan fuera de los posibles que, en un brusco desmayo, iríamos a dar contra ese muro surgido y caeríamos pasmados” (34).

Vila-Matas primero cuestiona la realidad y la verdad para después rechazarlas y decantarse por el mundo de la ficción. Usa diferentes estrategias para llevar a cabo este proceso de ficcionalización de nuestra existencia, como por ejemplo, la incursión de escritores como personajes de su autobiografía. La literatura se convierte en enfermedad, como en *El Mal de Montano* (2000), otro texto reciente del autor. En esta obra no encontramos más que literatura; seguimos a Hemingway; leemos los consejos de Marguerite Duras al joven escritor; nos encontramos con escritores como Juan Marsé, George Perec o Sergio Pitlor; o nos topamos con parte de ese grupo que Vila-Matas denomina “shandys” (término que califica a los escritores de su otro pedazo de vida, su *Bartelby y compañía*). Está claro que su universo vital se desarrolla en y para la literatura. Lo dice abiertamente en algunas de sus entrevistas cuando comenta que:

En el fondo ya estoy un poco cansando, saturado, de cosas para contar únicamente. Hablo de manera de chico conoce a chica y tiene un romance y un problema que se resuelve al final y se casan. Son otras historias más del siglo XIX que cansan por salidas, por superadas para mí. Yo sólo escribo para divertirme yo mismo como escritor (cyberanalítica)

Para ficcionalizar la realidad Vila-Matas compara constantemente sus años en París con el texto *París era un fiesta* de Hemingway. Desde la primera página se compara

con el escritor estadounidense y con los personajes de otros de sus textos que se comentan a lo largo de todo el texto del escritor catalán. Y no sólo es que se difuminen la realidad y la ficción, sino que todas las referencias proponen la importancia de la ficción por encima de la realidad. El narrador hace alusión a su vida como si de una novela se tratara:

Hacía frío y llovía esa mañana y, al tener que refugiarme en un bar del boulevard Saint-Michel, no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de *París era una fiesta* (13)

En sus primeros días en París, Vila-Matas trata de revivir la novela de Hemingway. Tanto la vida como el personaje se ficcionalizan. Por ejemplo, el narrador entra en un café, se pone a escribir un cuento, y dice:

Como el día de París era lluvioso y de mucho viento, comenzó a hacer un día así en mi cuento. De pronto, en una nueva y fantástica coincidencia, entro una chica en el café y se sentó sola a una mesa junto a una ventana cerca de la mía y se puso a leer un cuento (13)

Otro ejemplo de esta idea unamuniana aparece cuando después de haber alquilado la buhardilla de Duras y de haber conseguido un escritorio donde poner su máquina de escribir, comenta:

Y lo tenía todo para poder escribir. ‘el instrumental necesario’, se leía en *París era una fiesta*, ‘se reducía a las libretas de lomo azul, a dos lápices y el sacapuntas, a los veladores de mármol, y al olor a mañana temprana y a barrido y fregado y buena suerte’. Tenía, pues, ya todo lo que Hemingway consideraba era necesario para escribir (41)

Como podemos observar, Vila-Matas quiere ser Hemingway y vivir la vida de ficción del autor estadounidense. Hay constantes referencias a que su vida es una novela que va construyendo, siendo, a medida que la escribe. Dice, por ejemplo, en un momento recordando España: “Así vivía yo esos días y tal vez por eso lloraba: vivía como podía y bien lejos de mi tierra, y no sabía-¿Cómo iba a saberlo?-que estaba protagonizando la novela de mis años de aprendizaje literario” (51). La vida, la realidad no es más que una sucesión de historias, una dentro de la otra. Tenemos a un primer nivel la realidad ficcionalizada de Vila-Matas a través de la comparación de su vida con la novela de Hemingway. Alguien se podría preguntar por qué entonces Vila-Matas elige el título de su libro en honor al archiconocido Hemingway, si normalmente se decanta por otro tipo de escritores. Tal y como el mismo autor comenta en una entrevista:

Más que escribir como Hemingway, yo deseaba llevar "una vida de escritor" como la que reflejaban esas memorias de París. Comprar leña para la chimenea, por ejemplo. Comprarla porque había caído el invierno sobre París. Yo no tenía chimenea en la casa de Barcelona de mis padres. Y no sólo eso. No vivía en la gran París artística sino en una plúmbea ciudad catalana dominada por el franquismo. Ni leña, ni fuego, ni París, ni libertad, ni nada. Yo no tenía nada y pensaba que ser escritor –en París y como Hemingway- me permitiría tener algo (78)

Además de ser y vivir la novela de otro y la suya propia, Vila-Matas hace comentarios acerca del significado de la realidad y la ficción. Quizá podríamos entender esto como una metaficción duplicada, ya que reflexiona sobre la naturaleza de la metaficción, que es reflexionar sobre la ficción y la realidad. A través de estos ejemplos podemos ver cómo para Vila-Matas la literatura está muy por encima de la realidad. Por ejemplo, haciendo referencia a los años de la dictadura franquista, comenta:

Es mucho mejor refugiarse en la literatura y en un París literaturizado de los años sesenta que referirse a los años de la dictadura. En la Barcelona mojigata y franquista de la que yo venía era impensable ver a una mujer sola en un bar (13)

Como podemos ver, la literatura se convierte en su realidad, “Y es que a fin de cuentas el arte es el único método de que disponemos para decir ciertas verdades y no veo mayor verdad que ironizar sobre nuestra propia identidad que es lo que desde ayer vengo haciendo, siempre con buen animo, en esta conferencia”(78). Una vez ha admitido que la realidad no le sirve de mucho, empieza a considerarse un escritor anclado en la ficción. Hay un momento en el que recuerda cómo se hizo escritor y comenta acerca del mundo real: “Creí advertir de pronto, bajando aquellas escaleras, esa necesidad que tenía de las palabras y también la de que éstas pudieran resultarme útiles para distanciarme del mundo real” (101). Para Vila-Matas está claro desde el principio que nada es verdad y que a él lo que le interesa es la literatura, la ficción, y no demasiado la vida. Hay pocos ejemplos autobiográficos en el texto que leemos, que se supone cuenta de su vida en París. Para alejarse de la realidad hace comentarios en el texto que leemos y, además, cuando habla de su ópera prima, “La asesina ilustrada”, dice de su libro: “Durante muchos años vi *La asesina ilustrada* como el libro de un escritor extraño a mí y además, gélido y poco conectado con la vida” (112).

El cine, el arte, la literatura se convierten en un espejo de la realidad del protagonista: “Eran días en los que el cine era un espejo. Un espejo incluso de mi desorientación porque no ignoraba-y sufría por ello-que, del mismo modo que el cine organizaba la realidad visual, las buenas novelas organizaban la realidad verbal” (135). Esto es interesante porque muestra la percepción de su realidad, que es la literatura al fin y al cabo. Los recuerdos, la realidad no son más que una imagen de una imagen de una

imagen. Para ejemplificar esto Vila-matas se refiere a su descubrimiento de Borges. Comenta que escuchó a Borges decir que recordaba que una tarde su padre le había dicho algo muy triste sobre la memoria:

Pensé que podría recordar mi niñez cuando por primera vez llegué a Buenos Aires, pero ahora sé que no puedo, porque creo que si recuerdo algo, por ejemplo, si hoy recuerdo algo de esta mañana, obtengo una imagen de lo que vi esta mañana. Pero si esta noche recuerdo algo de esta mañana, lo que entonces recuerdo no es la primera imagen, sino la primera imagen de la memoria. Así que cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé, estoy recordando el último recuerdo. Así que en realidad no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, sobre mi juventud (148)

Lo único que puede hacer para recordar el pasado, es decir, para escribir su propia autobiografía, es inventársela o confiar en la “difference” (en palabras de Derrida) de las experiencias, ya que al fin y al cabo, como le dice su amiga Vicky Vaporú en París, “la vida muchas veces acaba imitando al arte” (169).

Otra estrategia que Vila-Matas usa para ficcionalizar la realidad es hacer referencias en su autobiografía a personas que son parte del mundo artístico o literario. Sus únicos contactos con la realidad son a través de la literatura. Si nos fijamos bien, cada vez que Vila-Matas tiene contacto con alguien es parte del mundo del arte, es como si no le interesara lo real. Vila-Matas escoge autores olvidados y marginados para su literatura. El escritor catalán, en una entrevista reciente, comenta a propósito del *Mago de Viena* (2005), un libro de su maestro y amigo mexicano Sergio Pitol:

Es un libro muy interesante, a medio camino entre la novela y la ficción, la narrativa y el ensayo. Ha buscado lo heterodoxo, se ha preocupado de los autores de los que no se ocupa nadie; de los autores excéntricos, en el buen sentido de la

palabra, los que están fuera del centro cultural y conecta muchísimo con los jóvenes escritores mexicanos (terra)

Esos escritores “excéntricos” de los que habla Vila-Matas también están presentes en toda su obra, son los dandys de *Bartleby* y *Compañía*, los escritores y personajes olvidados. En las primeras páginas de *París no se acaba nunca*, Vila-Matas, en un paseo por una calle de París, recuerda a la amante del pintor Modigliani, que tuvo una muerte trágica pero que nadie recuerda. Escritores olvidados o malditos como Peret, Nabokov, Duras o Gracq completan el elenco.

Marguerite Duras es un ejemplo de los escritores que admira Vila-Matas, aquellos que hacen caso a la realidad y están convencidos que la literatura tienen su realidad propia. Duras le dijo a una amiga en sus últimos años: “no consigo volver a la realidad” (170).

De todos los comentarios sobre escritores el más interesante es el encuentro con Pitol en la librería clandestina. En este pasaje se narra cómo encontró al escritor mexicano hace un par de años en París cuando buscaba una librería que solía frecuentar cuando vivió allí de joven y en la que había escuchado a Borges. Sobre esto, comenta: “Sergio Pitol se convirtió de inmediato en el jefe de la expedición al inmueble de la Rue de Littre. Fue el quien prácticamente nos arrastró a ese lugar” (151). No consiguen dar con la librería, pero Vila-Matas dice de Pitol: “De pronto me pareció que él se estaba moviendo como si estuviera dentro de uno de sus relatos” (152). De este encuentro concluye Vila-Matas: “Nos fuimos de allí con la impresión de haber estado más cerca que nunca de la invisible verdad” (153). Convertir a una persona real como Pitol en personaje de su novela indica su juego constante con la realidad y la ficción.

Como hemos visto, Vila-Matas usa diferentes estrategias para no sólo poner al mismo nivel ficción y realidad, como ya lo hicieran Unamuno y Montero, sino que propone que la literatura no necesita de la realidad para existir. En un momento comenta:

Es cierto, me digo, la realidad no hay quien la entienda. Sin embargo vivo en un país, España, donde todo el mundo la entiende perfectamente (...). Pero yo siempre he pensado que a la realidad no hay quien la entienda y que por eso escribo. La realidad, como la vida, no tiene sentido, pero en cambio sí lo tiene la literatura, y sospecho ahora que hasta este artículo, adquirirá-como si lo viera-una íntima coherencia. Escribir es pactar con el sinsentido del mundo (189)

La realidad, como la vida, no tienen mucho sentido, pero sí lo tiene la literatura. Es por esto que este escritor vive enfermo de ficción. Si hemos visto como la vida se ficcionaliza, también lo hace el ser en el texto. El *yo* se textualiza de la misma forma que ya lo hiciera en los textos de Montero o de Unamuno convirtiéndose en personaje activo del texto. Sin embargo, aquí a veces se diluye en el texto transformándose en texto. Por ejemplo cuando repite en varias ocasiones “¿Soy conferencia o novela?”

Lo importante para Vila-Matas es convertirse en personaje de su propia “vida” en la ficción --su novela. Por ejemplo, cuando dice “Si es verdad que nos convertimos en las historias que contamos sobre nosotros mismos, eso es exactamente lo que le ocurrió a Marguerite aquella tarde” (25). Comenta de forma irónica cómo la realidad a veces, o mejor dicho siempre, se ficcionaliza: “Al saber que iban a convertirse en material literario, los asistentes a aquella conferencia me lanzaron miradas desafiantes (para censurar mi atrevimiento) o bien de angustia ante la incomoda perspectiva de verse convertidos en personajes de un relato” (21). Esta idea del autor como personaje se da en

el texto a través de la formula literaria del manuscrito encontrado de Cervantes (tratado de manera irónica). Casi al principio del texto el autor-personaje sube al avión para regresar de París y ve unas notas que tienen el mismo título que la conferencia/libro que leemos ahora y que él acaba de olvidar. Esto podría servir para mostrar que en el momento en que se escribe el texto deja de pertenecer al autor, como afirma Barthes en “La muerte del autor”.

Así, a partir de este momento el autor, una vez convertido en personaje, puede empezar a vivir su vida de ficción. El mismo Vila-Matas, ya personaje de su propia novela, se compara a sí mismo con el personaje del cuento del gato de Hemingway Y comenta: “yo seguí medio absorto en la lectura del periódico. Como en un cuento de Hemingway” (47). Vila-Matas constantemente quiere ser otro en el texto, por ejemplo, cuando juega irónicamente con la figura de Hemingway. Hay múltiples ejemplos en los que quiere tratar de ser y vivir su vida. Desde el comienzo del texto narra en el presente un concurso de dobles del escritor estadounidense al que acaba de asistir en Key West. Es interesante que quiera ser Hemingway otra vez que no es más que papel o escritura. Quiere ser el *yo* que se convierte en libro. No sólo ficcionaliza el género de la autobiografía, ni la realidad sino también a sí mismo. Este texto habla sobre la construcción del sujeto pero a través de la literatura o de otros personajes que se dedican a la literatura. El narrador habla de que le encantaría parecerse a Hemingway porque es su ídolo de juventud, y comenta:

Por otra parte, creo que tengo derecho a poder verme de forma diferente a como me ven los demás, verme como me da la gana de verme y no que me obliguen a *ser* esa persona que los otros han decidido que soy. Somos como los demás nos ven, de acuerdo. Pero llevo años intentando *ser un enigma para todos*. Para ello, con cada persona adopto una actitud diferente, buco que no haya dos personas que me vean de igual forma. Sin embargo, esta esforzada tarea se me esta revelando inútil. Sigo siendo como los demás quieren verme. Y por lo visto todos me ven

igual, como a ellos les da la gana. Si al menos alguien, ya no digo mucha gente sino alguien, supiera verme idéntico físicamente a Hemingway... (17)

De alguna forma Vila-Matas apuesta por la búsqueda de la autenticidad del ser o al menos del control de *ser*, lo que uno quiere ser. Aunque, como podemos ver líneas más adelante, se rinde, y reconoce que “la tarea es inútil” porque siempre acabamos siendo contruidos por los demás.

4. EL LECTOR:

En todas las obras analizadas en este trabajo el lector cumple una función activa. Por ejemplo, en la de Rosa Montero, el lector debe concluir cual de las historias de M (el actor) es la verdadera, o si todo lo que cuenta la autora es realidad o forma parte de su imaginación. Si en el capítulo anterior comparé con detenimiento la figura del autor-personaje en su obra y en la de Unamuno, aquí me propongo comparar otra faceta del *yo*, el lector. Vamos a examinar los diferentes lectores en la obra de Unamuno y después compararlos con los de *París no se acaba nunca* de Vila-Matas.

En la obra de Unamuno los diferentes tipos de lectores vienen propiciados por los diferentes niveles de estructura interna. A la compleja organización (prólogo, retrato, comentario, autobiografía, novela, ensayo) hay que sumarle los diferentes niveles narrativos que son, en primer lugar, el relato autobiográfico de Unamuno, después, la novela hipotética de Jugo de la Raza y, por último, la novela que este personaje lee. Como explica Longhurt a este respecto, “tenemos a un escritor que tiene como proyecto el escribir una novela sobre cómo escribir una novela y que para ello usa la anécdota de una persona que lee una novela. Hay por lo tanto tres novelas, la última de las cuales tiene a un personaje-lector” (144). En el caso de *París no se acaba nunca*, la estructura

externa también peca de complejidad por la hibridez genérica del texto, y también tenemos diversos niveles narrativos. El primero es el relato autobiográfico de los años de París de Vila-Matas, la creación de su primera novela, *La asesina ilustrada*, y por último la supuesta lectura de la misma.

En la introducción de esta investigación hice una referencia a las teorías críticas que desde finales de los cincuenta proclamaban el derrumbamiento del autor de novelas como creador absoluto de la obra literaria, con textos como “¿Qué es un autor?” de Foucault y “La muerte del autor” de Barthes. José María Castellet en su libro *La hora del lector* afirma que “el arte literario ya no será sólo un simple acto creador del escritor, sino ante todo una doble operación que se realizara según el siguiente esquema: el escritor crea para el lector una obra que este acepta como una propia tarea a realizar” (51). En 1970 Barthes comenta que la lectura “is not a parasitical art but a form of work” (11). Con el crítico francés, como ya he comentado en el capítulo anterior, se introduce la idea del texto como “a galaxy of signifiers” (5), en donde el lector no es ya un consumidor, sino un productor del texto. Como apunta Barthes, “to interpret a text is not to give it a (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what plural constitutes it” (5). Barthes, como ya hemos comentado, habla de un texto “writerly” como el auténtico valor del trabajo literario “the writerly text is ourselves writing, before the infinitive play of the World (the World as fiction) is traversed, intersected, stopped, plasticized by some singular system (ideology, genus, criticism) which reduce the plurality of entrants, the opening of networks, the infinity of languages” (5). Este tipo de texto del que habla Barthes proclama una lectura plural. La teoría de la recepción se basa precisamente en esto. A través de ella algunos críticos han afirmado que el significado no es inherente al texto, sino que se produce en la lectura. Uno de los artículos más conocidos sobre esto es el de Stanley Fish, “Is There a Text in this Class?”

(1980). Fish analiza la labor del lector afirmando que éste es el que le da sentido al mismo.

Este lector es activo, no como el lector “hembra” del que hablaba Cortázar. Este nuevo lector es el que tiene que descifrar qué tipo de texto tenemos entre manos a través del título de los textos y de las confusiones que ambos autores propician. Además, no sólo debe adivinar como un juego detectivesco la naturaleza genérica del texto, sino que su papel también consiste en elucidar los diferentes niveles de narración interna. Debe, por tanto, ser un lector inteligente en oposición al lector pasivo de la literatura que no problematiza la figura autorial. En los textos que nos ocupan divido entre lector extradiegético e intradiegético. El lector externo es el público, nosotros, el lector ideal o hipotético. El lector intradiegético o interno es el que como personaje dentro del texto lee las diferentes novelas dentro del mismo, el que participa como autor en la ficción.

En *Cómo se hace una novela*, Unamuno en ocasiones se dirige a nosotros diciendo: “Si tu vida, lector, no es una novela, entonces deja estas páginas, no me sigas leyendo. No me sigas leyendo porque te indigestaré y tendrás que vomitarme sin provecho para mí ni para ti” (84). Esta estrategia rompe las barreras entre realidad y ficción y pone al lector en el plano de la misma, tal y como hace el lector de *Rayuela* de Cortázar que tiene la libertad de jugar con el texto a su discreción. Sin embargo, Unamuno no puede evitar ser una figura autoritaria y advierte al lector: “pero a este lector indignado lo que le indigna es que le muestro que él, es a su vez, un personaje cómico, novelesco” (126). Quizá el que se indigna es Unamuno, que sabe que también es lector, por tanto, personaje novelesco no pudiendo sobrevivir más que siendo literatura.

Según Unamuno, todo lector muere cuando termina la lectura del texto, tanto nosotros lectores ideales como el autor cuando acaba de escribir. Unamuno (en su afán de

inmortalidad) resuelve no acabar la novela de Jugo. Así, tanto el lector como él mismo, no tienen que morir:

Y ahora, ¿Para qué acabar la novela de Jugo? Esta novela y por lo demás todas las que se hacen y que se contenta uno con contarlas, en rigor, no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte, y la vida no puede morirse. El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído (126)

Y al final Unamuno se dirige directamente al lector: “Y tú, lector, que has llegado hasta aquí, ¿es que vives?”(127). Esta línea me hace recordar la conversación entre Augusto Pérez y Víctor Goti en la que éste explicaba como la función más importante del arte es precisamente borrar los límites entre ficción y realidad haciendo así dudar a los lectores de su propia existencia. De la misma forma que ya hiciera en *Niebla*, Unamuno en *Cómo se hace una novela* no deja al lector ser una mera figura pasiva como en la literatura tradicional:

Unamuno por lo tanto asigna al lector un papel activo y central. Al crear o recrear el mundo ficticio durante la lectura, el lector proyecta en el libro su propio ser íntimo y crea su propia versión del mundo. La lectura se convierte en el espejo de la conciencia del lector (Longhurst 145)

“¿Lector, es que vives?” (127) son las últimas palabras de *Cómo se hace una novela*. Lo que sigue es un apartado llamado “Continuación”. Esa “continuación” también perpetúa nuestra vida, o quizá nos obliga a morir, porque como lectores terminamos la obra. Unamuno consigue su propósito de crear un lector activo que debe resolver cómo termina su propia novela, su propia vida. Durante toda la narración Unamuno comenta que Jugo de la Raza (lector) morirá cuando termine de leer su novela.

Es decir, su vida terminará cuando su literatura termine. Sin embargo, al final no concluye la historia de Jugo de la Raza. No sabemos si muere. En suma, Unamuno, como siempre, propone una cosa y acaba haciendo otra. No creo que el autor vasco quiera que el lector muera al terminar de leer porque esto significa que él como personaje en el texto también desaparecerá. Esta es la razón por la que *Cómo se hace una novela* no tiene un final cerrado; el lector se convierte en un ente vivo, en un detective de su propio destino. Unamuno hace todo lo contrario que Balzac con el final de su novela *Piel de Zapa* y nos advierte:

El lector aficionado a muertes extrañas [...], el que leyendo *Piel de Zapa* se siente desfallecer de espasmo voluptuoso cuando Rafael llama a Paulina y ella muere agarrada a él, ese lector querría que yo le diese de parecida manera el fin de la agonía de mi protagonista, pero sino ha sentido esa agonía en sí mismo, ¿para que he de extenderme más? (127)

Aquí básicamente Unamuno pone sobre la mesa el tipo de lector que años más tarde recuperará Barthes y la teoría de la recepción --ese lector detective de la novela de Cortázar, el lector que vive en su novela.

Veamos ahora cómo es el lector extradiegético e intradiegético en el texto de Vila-Matas. El lector participa de forma activa en el texto. Desde las primeras páginas el escritor catalán habla directamente a su público como si de su conferencia se tratara. “¿Soy conferencia o novela? Dios, qué pregunta. Disculpen ustedes” (16). El narrador-autor se dirige a un lector activo, y, además, este aspecto se relaciona con un tema importantísimo en la novela que es su carácter genérico. ¿Es una autobiografía lo que estamos leyendo? ¿Una conferencia? ¿Ante qué se encuentra el lector? Nunca se le da una respuesta porque la clave reside en reflexionar sobre el género pero también sobre la

naturaleza de nuestra identidad ¿Somos entonces lectores? ¿Oyentes de una conferencia? Yo diría que ambas cosas a la vez como lo son los textos que ocupan esta investigación.

Al final de la primera sección se dirige directamente al lector y sienta las bases del propósito del texto que estamos leyendo: “Todo lo que puedo ahora decirles es que éstas iban a dar origen a “París no se acaba nunca” la conferencia que a lo largo de tres días voy a tener el honor de dictarles a ustedes” (11). De nuevo, Vila-Matas hace tambalear los límites categoriales. El lector da una conferencia, pero ésta dura tres días. Esto es interesante porque lo que hace es reinventar el significado de conferencia que normalmente es un discurso oral que no dura más de unas horas. Aquí podemos hablar del género del texto: directamente se dirige al lector para informarle que lo que va a leer es una conferencia. Incluso utiliza la retórica de un conferenciante. Hay más referencias directas al lector cuando comenta: “no tengo hijos, no tendré nietos. En lugar de nietos, les tengo a ustedes” (92). Esto me recuerda en cierto modo al cuento de Unamuno “Los hijos espirituales”, que es el germen de *Niebla*. En este cuento Unamuno habla de sus personajes como sus hijos. ¿Somos nosotros lectores también los hijos espirituales de Vila-matas? Es otra de esas preguntas que sólo el lector inteligente puede contestar tras un proceso de reflexión.

Otras veces comenta: “me verán a veces improvisar” (11). La obra que estamos leyendo o la conferencia que escuchamos está en continua construcción, como nosotros mismos. Vila-Matas, introduciendo la idea de la obra en proceso, hace una analogía del significado de nuestra identidad que se encuentra en constante cambio.

El lector extradiegético en Unamuno y Vila-Matas cumple la misma función: mantener la obra abierta para que sea como la vida y también para disminuir la voluntad del autor. Los lectores son abandonados y tienen que tomar sus propias decisiones ¿Cómo es el lector intradiegtico? ¿Cuál es su función?.

En *Cómo se hace una novela* nos encontramos con dos tipos de lectores intradieгéticos. Primero a Unamuno como lector de su propia obra y luego a Jugo de la Raza como lector de su novela. Unamuno es lector de la versión de su obra en francés “Al releer volviendo a escribirlo, esto, me doy cuenta, como lector de mi mismo, del deplorable efecto que ha de hacer eso de que no quiero que me perdonen” (125). Unamuno convertido en lector de sí mismo es capaz de construir su identidad desde una perspectiva diferente.

Además de Unamuno como lector, nos encontramos con Jugo de La Raza. Este personaje creado por él mismo está leyendo una novela, que, al acabarla, se supone le producirá la muerte. Jugo de la Raza, cuenta Unamuno, compra el libro en una librería junto al Sena, y comienza a leer la novela de su vida. Así, se convierte en personaje de ficción y teme morir cuando termine la novela de su vida: “El porvenir de aquella criatura de ficción con quien se había identificado; sentía hundirse en sí mismo” (102). Sin embargo, consigue controlar la lectura, y sueña cómo el personaje del libro le anuncia la tragedia: “Debo repetir a mi lector que se morirá conmigo” (102). Jugo, ante esta amenaza, se levanta y quema el libro para no morir. Y cuando ya creíamos, nosotros lectores extratextuales, que Unamuno no iba a mencionar más a su lector, comenta: “volvamos una vez más a la novela de Jugo de la Raza, a la novela de su lectura de la novela, a la novela del lector [del lector actor, del lector para quien leer es vivir lo que lee]” (106). La naturaleza contradictoria unamuniana aparece aquí de nuevo. Entonces ¿Jugo de la Raza muere porque deja de leer su novela?

Unamuno no puede terminar su obra porque eso significaría dejar de existir. Y son los lectores los encargados de no dejar que el autor o la novela muera, re-creándola cada vez que se la lee, de la misma forma que París *no se acabará nunca* si pasa de lector a lector que la recrea, haciéndola permanecer. En *Cómo se hace una novela* se hace

alusión a la simbiosis entre autor y lector que en ella lleva a cabo Unamuno. El autor quiere la inmortalidad del lector y el lector quiere el poder del autor. Jugo de la Raza, el alter ego de Unamuno, depende, para existir, de la existencia de sus lectores. Lo que hace Unamuno es no terminar la novela de Jugo de la Raza, para que él mismo tampoco muera. Entonces, ¿consigue Unamuno ser inmortal? Todo depende de alguna manera de los lectores que lo sigan leyendo. Tal y como apunta Rubia Prado,

Unamuno está siendo aquí eminentemente pragmático como teórico de la lectura, y ciertamente esta en sintonía con el postestructuralismo contemporáneo que huye de la intencionalidad del autor o la noción de que un texto tiene un significado fijo. El significado lo marca el lector en el acto de la lectura (39)

Unamuno tiene siempre la intención de controlar a sus personajes y en este caso también a sus lectores. Dice que Jugo de la Raza, al terminar de leer su novela, morirá. Sin embargo, Unamuno es Jugo de la Raza. Si la lectura lo mata, él también morirá cuando se le deje de leer. Por eso no sabemos qué pasa al final.

En el caso de *París no se acaba nunca* también tenemos un caso parecido de lector intradieético “asesinado” cuando Vila-Matas comenta metaficticiamente su ópera prima, *La asesina ilustrada*. Ya he comentado con anterioridad que Vila-Matas radica el origen de su primera novela en la obra de Unamuno *Cómo se hace una novela*. De ahí surge la idea de crear un texto en el que el lector muera: “Unamuno especulaba con libros que provocan la muerte de sus lecturas, encontré así una buena idea para contar una historia” (27). A partir de ahí hay múltiples referencias al lector que muere cuando finaliza la obra, tal y como parecería ocurrir con el lector Jugo de la Raza. Unamuno no nos da razones válidas de por qué quiere matar a sus lectores pero Vila-Matas comenta a propósito de esto “¿Y por qué me sedujo tanto la idea de matar a mis lectores cuando

además no tenía todavía ni uno?”(29). Vila-Matas acaba con el proyecto que Unamuno nunca termina, que es matar al lector con su “asesina ilustrada”. Unamuno no termina la historia de Jugo de la Raza por no matarlo, por no morirse él. Si escribir es lo mismo que leer, como decía Barthes y si uno debe ser sobre todo lector (como aseguran escritores como Sergio Pitol, Borges o Vila-Matas), la muerte del lector es también la del autor. Como Unamuno, Vila-Matas comenta acerca de su miedo a la muerte: “Aunque escribía, tenía miedo de escribir (sobre todo de terminar mi libro), sospechaba que eso me llevaba al fracaso” (96). Digo que Vila-Matas acaba el proyecto de Unamuno porque el autor vasco es demasiado soberbio para admitir su falta de autoridad en ocasiones. Vila-Matas aquí pone al mismo nivel al autor y al lector. Quizá la cita de Barthes de que cuando muere el autor nace el lector deja de ser válida cuando lector y autor acaban siendo uno mismo. Leer también es escribir.

Yo creo, sin embargo, que a Vila-Matas le gusta desaparecer, morir en sus obras. Si nos fijamos bien en su trayectoria literaria, sus libros están llenos de escritores que dejan de escribir y que quieren desaparecer, de lectores que mueren y de personajes que se suicidan. Quizá a Vila-Matas le interesa desaparecer en su literatura. A diferencia de Unamuno, al escritor catalán no le importa dejar de ser cuando termine su lectura. Cuando el autor se convierte en lector de su propia obra se pone al mismo nivel que el lector y al fin de la lectura el autor desaparece.

Como hemos visto en este capítulo, el *yo* se transforma constantemente. A veces es un yo-autorial, otras, una multiplicidad de personajes y otras, un lector que lee una novela que él escribió y que cuando deje de escribir y de leer, desaparecerá, como él mismo. Ya que hemos visto cómo escribir es vivir para Montero y leer es escribir para Vila-Matas. En el siguiente capítulo veremos como Millás transforma la realidad desde la

ficción y el ser humano se convierte en una multiplicidad de personajes hacen de la vida una novela.

Capítulo 4. Juan José Millás: Malabarista de la realidad

Borges decía que la teología era un género que pertenecía al género fantástico, pero yo creo que es perfectamente aplicable a la realidad. Es decir, la realidad es muy fantástica, *Dos mujeres en Praga*

Los seres empiezan a vivir de veras cuando quieren ser otros que son y seguir al mismo tiempo siendo los mismos, *Cómo se hace una novela*

Juan José Millás (1946) nace en Valencia pero a los pocos años se traslada a Madrid. En la capital española asiste a la universidad para estudiar filosofía y letras pero abandona la carrera al poco tiempo. Durante finales de los sesenta trabaja como empleado en una caja de ahorros y en la compañía aérea Iberia mientras empieza a escribir literatura. Con la llegada de la democracia en 1975, publica su primera novela, *Cerberos son las sombras*. Desde ese momento no ha dejado de publicar novelas, cuentos, artículos periodísticos, reportajes literarios y articuentos. En la época de la transición democrática publica obras como *El jardín vacío* (1981), *Papel mojado* (1983) y *Visión del ahogado* (1977), pero no es hasta *El desorden de su nombre* (1986) donde Millás empieza a ser un escritor reconocido. Esta obra y *La soledad era esto* (1990, ganadora del premio Nadal) le traen reconocimiento y comparten algunos de los mismos temas que serán una constante en la literatura posterior millasiana. Estos temas, u obsesiones, son: el extrañamiento de la realidad, la/s identidad/es del ser humano y la estrecha relación que ambos aspectos tienen con la literatura. La escritura y la literatura son las herramientas que Millás usa para explorar aquellos recovecos de la realidad y de nosotros mismos que

desconocemos. Tal y como apunta Valls “sólo deformando la realidad, metaforizándola, podemos observarla en toda su complejidad” (*Articuentos*, 149).

En este capítulo estudiaré *Dos mujeres en Praga* (2002), que sin ser un texto de varia invención, reflexiona sobre la auto/biografía y sobre otros géneros a medio camino entre la ficción y el periodismo. Si en el capítulo de Montero la figura del autor se convierte en personaje perdiendo su autoridad y en el de Vila-Matas el lector cumple una función importante como creador del texto, en el de Millás los personajes se multiplican infinitamente haciéndose otros. Como he venido haciendo hasta ahora, es mi intención comparar algunos aspectos de la obra de Millás con la de Unamuno. La metáfora unamuniana de que la vida es una novela aparece constantemente en la obra del escritor valenciano. Comentaré además la imagen del espejo y la función del epílogo en la obra de ambos autores. En el siguiente apartado haremos un recorrido por la segunda etapa de su carrera literario-periodística para ver cómo experimenta con los géneros hasta llegar a escribir una obra como *Dos mujeres en Praga*.

1. OBRA A PARTIR DE LOS AÑOS NOVENTA

Entre 1990-1991 Millás empieza su carrera como periodista escribiendo una columna semanal en el diario *El País*. Su incursión en el periodismo no lo aleja de la ficción y sigue explorando, a través de sus artículos de opinión, cuan ficticia puede llegar a ser la realidad. De esa colaboración en *El País* han surgido varios libros: *Algo que te concierne* (1995) y *Cuerpo y Prótesis* (2000) entre otros. En muchas ocasiones estos textos se encuentran más próximos a la ficción, la fábula o el microrrelato fantástico que al artículo periodístico, en ellos crónica y literatura se convierten en lo mismo para abordar la actualidad desde la literatura. Tal y como dice Valls:

Me gusta pensar que es en 1990, con sus colaboraciones como articulista en el *País*, cuando emprende definitivamente un rumbo distinto, adoptando una nueva poética. Y, en definitiva, que es en sus artículos, un género tan importante como olvidado por los historiadores de la literatura, donde Millás ensaya y experimenta una nueva concepción literaria, una manera diferente de encarar la realidad, pero también de insuflarle sabia nueva a sus novelas (146)

Estos artículos fueron recopilados en *Cuerpo y prótesis* (1995) y podrían ser entendidos como un ensayo para sus articuletos, que son textos a caballo entre la ficción y la realidad. Como apunta Valls, aunque hablan de la actualidad mundial, los procedimientos retóricos y los motivos que usa “a veces están más cerca de los textos de ficción, del microrrelato fantástico, con sus característicos espejos, los dobles, el problema de la identidad” (150). Los textos mencionados pueden ser entendidos como textos de varia invención y podemos adelantar que es a partir de principios de los noventa cuando comienza su experimento literario-periodístico. Como apunta Valls “En el ‘Orden ideal’ (perteneciente a la recopilación *Cuerpo y Prótesis*) Millás se declara partidario de los ‘libros fronterizos’ al constatar que la línea divisoria entre unos y otros géneros era más ancha que los géneros en sí” (150).

Es precisamente esa “frontera” difusa entre un género y otro una metáfora que define a la perfección la obra del escritor valenciano. Este uso de géneros mixtos puede verse como su entendimiento de la realidad, uno de los temas más importantes de su narrativa. En los años en que empieza a experimentar con el periodismo literario sigue escribiendo novelas y es la época en la que publica obras como *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *El orden alfabético* (1998) o *No mires debajo de la cama* (1999) donde el autor sigue reincidiendo en sus temas favoritos; el extrañamiento de la realidad, los

dobles, la enajenación del individuo en la España democrática o la reflexión sobre la ficción misma.

Desde diciembre del 2001 combina su faceta como periodista y escritor en textos de varia invención, sus “articuentos”. Millás clasifica los articuentos en cuatro bloques: identidad e identidades; los entresijos de la realidad; moralidades y asuntos lingüísticos. Como podemos ver, no importa el género con el que experimente, los temas suelen ser los mismos en toda su obra. Según José-Carlos Mainer:

El día en que se estudie de modo sistemático la relación entre el reportaje periodístico y la prosa de novela habrá que tomar en cuenta muchos textos españoles recientes. Unos, porque su gestación se ha hecho a medias entre la urgencia y la inmediatez de las columnas del periódico y la más sosegada determinación de escribir un relato extenso: sería el caso de Juan José Millás o de Manuel Vicent, cuyas novelas exigen la consideración paralela de sus artículos (210)

En 2002 Millás vuelve a escribir novelas y gana el Premio Primavera con *Dos mujeres en Praga*. Desde entonces y hasta noviembre de este mismo año con la novela *Laura y Julio*¹⁷(2006) se ha dedicado a hacer más un trabajo de reportaje literario, más de periodismo. Sin embargo, en opinión del mismo Millás no hay gran diferencia entre una cosa u otra. En una entrevista con Joaquín Aguirre en el Foro de la Universidad Complutense comenta, “Yo no consigo ver las fronteras entre la literatura y el periodismo. Yo cuando hago periodismo no tengo la impresión de no hacer literatura, y lo digo, claro se entiende, cuando se habla de géneros como el reportaje” (2). Hablando de reportajes literarios, en el 2004 publica *Hay algo que no es como me dicen: El caso de*

¹⁷ Esta novela narra la historia de Julio, que recién separado decide ocupar en secreto el piso de su ex vecino y amante de su esposa. Del otro lado, en la casa de su vecino muerto se convertiría en otro viviendo una existencia prestada.

Nebenka Fernández contra la realidad. Es un libro que trata sobre el abuso sexual que sufre una persona pública. Tal y como comenta Aguirre:

usa las técnicas del más puro estilo del nuevo periodismo, como ya lo hiciera Truman Capote en *A sangre fría* o el propio García Márquez en *Relato de un naufrago*, pero aportando nuevas estrategias narrativas, y ahondando en la psicología de sus personajes para tratar un tema tan complejo y sutil como el acoso (7)

Tras la publicación del libro sobre la concejala del Partido Popular, Millás publica dos recopilaciones de fotografías con comentarios. La idea del libro parte de una fotografía que ocupó la portada del *País*, el periódico en el que Millás escribe una columna semanalmente. Esta fotografía comentada es el germen de *Todo son preguntas*; un álbum de treinta y una fotografías comentadas: “Son 31 fotografías que nos miran y nos leen, 31 momentos para exclamar, según nuestro estado de ánimo: el mundo es un desastre, el mundo parece una novela, viva el fracaso, las dudas curan, somos fetichistas, no tenemos respuestas para todo y... todo son preguntas” (Clubcultura). Un año más tarde publica *El ojo de la cerradura* que es la secuela de *Todo son preguntas*. Millás termina, de momento, su colaboración con Ediciones Península y sus incursiones en el reportaje literario publicando *María y Mercedes: Dos relatos sobre el trabajo y la vida familiar* (2005), un texto publicado en fascículos en el *País semanal* sobre las mujeres y el mundo laboral. Como ya he comentado, en noviembre de 2006, después de no escribir una novela desde el 2002, Millás publica *Julio y Laura* donde el autor retoma los temas característicos de su obra. Millás, ya sea en sus artícuos, en sus reportajes literarios o en sus novelas sigue tratando de sus mismos temas y obsesiones; el extrañamiento de la realidad, la/s identidad/es del ser humano y la estrecha relación que ambos aspectos tienen con la literatura. La escritura es la herramienta que Millás usa para explorar

aquellos recovecos de la realidad y de nosotros mismos que desconocemos, apareciendo no sólo en los textos más “fronterizos” del autor sino en prácticamente toda su obra.

En este capítulo voy a analizar la última “novela” de Millás que, en mi opinión, resume a la perfección todos los aspectos mencionados. Aunque no es un articuento (a caballo entre el artículo y el cuento), o un relato real (como el texto sobre Nebenka Fernández o María y Mercedes) esta novela hábilmente cuestiona y critica los géneros mestizos. Además, este cuestionamiento de los géneros literarios da pie de nuevo a una reflexión sobre la realidad, la identidad humana y su relación con la literatura. La razón por la que escojo analizar *Dos mujeres en Praga* y no los articuentos o los textos más recientes a caballo entre el reportaje literario y el periodismo es porque en su penúltima novela se encuentran todos los temas de los que trata este trabajo y porque además se puede comparar este texto con *Cómo se hace una novela* de Unamuno. Creo, también, que el corpus periodístico de Millás necesita de un trabajo exhaustivo sólo de esta faceta de su obra. Además, estudiando un texto que no es una autoficción *per se* podemos ampliar la definición del término.

2. DOS MUJERES EN PRAGA (2002)

La protagonista, Luz Acaso, es una mujer de mediana edad que decide ir a un taller literario para que le escriban la historia de su vida. Allí conoce a Álvaro Abril, un escritor joven que vive obsesionado con la idea de su hipotética adopción. El elenco de personajes lo completan el narrador/autor¹⁸, un periodista de media edad que decide escribir casualmente un reportaje sobre la adopción y una joven falsamente tuerta que quiere escribir una novela sobre el lumbago. En esta obra se cuestiona la realidad dentro

¹⁸ A partir del capítulo tres, es un narrador en primera persona que, como comenta Alter, nos deja entrever algunos rasgos autobiográficos del autor real, Juan José Millás. El autor real pasa a ser implícitamente personaje de ficción.

de la ficción, y, como en el texto de Vila-Matas, todos los personajes se crean identidades ficticias y paralelas. El mundo en el que viven es irreal; Madrid es Praga y al revés, Luz no es Luz, Maria José sólo es María José del lado izquierdo, Álvaro Abril es hijo y no lo es y Millás es personaje, padre y autor.

En *Dos mujeres en Praga*, Millás confunde la realidad del periodismo con la ficción de la literatura. Así consigue mezclarlo todo; la biografía con la vida y los personajes con las personas. En este capítulo veremos cómo Millás en *Dos mujeres en Praga* reflexiona metaficticiamente sobre los géneros híbridos, la realidad y el ser humano a través de la literatura. En primer lugar, me referiré al análisis que la novela ofrece sobre los géneros literarios, sobre todo aquellos que derivan del periodismo como el reportaje literario, o la biografía por encargo. En segundo lugar, veremos cómo esta constante reflexión genérica lo lleva a ficcionalizar la realidad. En último lugar, hablaremos de la fragmentación de la realidad a través de los personajes en la novela que se van escondiendo tras una sucesión de máscaras infinitas. En este último apartado veremos cómo Millás lleva hasta la extenuación la idea de que la realidad es una sucesión de espejos y el ser humano un fragmento de otros fragmentos. De esta manera, el autor-narrador y los demás personajes/lectores de la novela se convierten en una multiplicidad de otros.

3. LOS GÉNEROS LITERARIOS Y LA LITERATURA

Dos mujeres en Praga combina la reflexión entre “periodismo y literatura, dos géneros en cuya frontera, creo, transcurre la acción de mi novela” (epílogo, 234). A lo largo de todo el texto nos encontramos ante la reflexión metaficticia de varios géneros literarios, algunos más cercanos a la “realidad” del periodismo y otros a la “ficción” de la novela.

Los géneros de Montero y Vila-Matas son genéricamente híbridos, a diferencia del que nos ocupa en el caso de la novela de Millás. Sin embargo, los tres autores llevan a cabo una metaficción auto/biográfica. Es decir, en todos los casos se reflexiona abiertamente sobre este género literario para desestabilizar sus límites y equiparar una vez más la vida a la literatura. Como ya vengo repitiendo a lo largo de estas páginas, este juego y reflexión sobre los géneros amplía la noción de que ideas como la realidad o la identidad del ser humano puedan ser fijas o estables.

Entre los textos más periodísticos que Millás comenta está la entrevista. Todo el libro puede ser entendido como una entrevista del autor (al estilo unamuniano) con sus personajes. El libro comienza en tercera persona, hay un narrador omnisciente que después en primera persona empieza a contar lo que previamente ha transcrito directamente de los personajes. Es como si hubiera tomado notas para después escribir el reportaje. Millás hace un homenaje a los géneros literarios de varia invención durante toda la novela, del mismo modo que cuestiona la realidad y la identidad de los personajes. El género que se comenta más abiertamente es la biografía. Casi al principio de la novela, el narrador-autor Millás comenta al joven escritor Álvaro Abril, “quizás te inventas un género” (31), haciendo referencia a la biografía por encargo de Luz Acaso. Esto es muy interesante porque es precisamente lo que el autor hace con sus articulados en la vida real. Ya en las primeras páginas, cuando Luz Acaso se entrevista por primera vez con Álvaro Abril en Talleres Literarios, empiezan a aparecer algunos de los elementos que hacen de esta obra una novela explícitamente metaficticia. Se empieza ya a problematizar la realidad empírica dentro de la misma ficción a través del cuestionamiento del género literario de la biografía. Se equipara con el de la novela. Álvaro comenta que “en realidad, escribir una biografía es muy parecido a escribir una novela que luego puede regalarse a los hijos o a los nietos” (8). Y líneas más tarde en un

tono muy unamuniano afirma que “la vida, de ser algo, es eso: un relato, un cuento que siempre merece la pena ser contado” (9). La literatura y la realidad están íntimamente relacionadas y esto lo vemos en multitud de ocasiones. Por ejemplo, en un momento el narrador escribe “Álvaro Abril hablaba de los componentes de la biografía (...) como si acabara de descubrir que había alguna familiaridad insospechada entre el hecho de escribir y el de vivir” (10). A partir de ahí la distinción entre vida y escritura se difumina. Líneas más abajo le dice a Luz: “Una vida puede contarse en cincuenta folios o en quinientos” (10). Durante todo el texto se cuestionan los límites del género y Millás lo reinventa. La vida de Luz es una ficción, ella se imagina su vida en cada nueva reunión con el joven escritor. En uno de sus encuentros ella misma le dice a su biógrafo “¿Podría en una autobiografía verdadera incluir ese dato falso?”(49). Y se acaba concluyendo que en las biografías todo el mundo miente porque es parte de la escritura. La novela que tenemos entre manos, que leemos como ficción, es la supuesta biografía falsa de Luz Acaso. Una vez más nos volvemos a encontrar el tipo de novela que proponía Unamuno; una novela que se haga al mismo tiempo que se vive. En esto consiste también el proyecto de Millás. La vida ficticia de Luz Acaso se irá haciendo a medida que ella se la invente y será el producto final, la novela que nosotros leemos.

Además de la biografía por encargo y la entrevista, Millás escribe y reflexiona sobre el reportaje. Esto lo vemos en personajes como el de María José o Millás (autor-implícito). Luz Acaso en uno de sus primeros encuentros le pregunta sobre el tipo de textos que escribe y María José contesta “reportajes o novelas depende. Ahora estoy preparando una cosa sobre el lumbago” (13). Desde luego el lumbago parece un tema demasiado “real” para una novela, pero nunca se sabe ya que la biografía que se supone tiene que contar la vida de una persona se convierte en una novela. Quizás el reportaje de María José se acabe convirtiendo en una novela también, la que nosotros tenemos entre

manos. Ella quiere escribir “un reportaje, o quizás un libro, sobre el lumbago” (17) y comenta:

Otra cosa que aprendí ese día, además de escribir un texto zurdo, fue escribir sobre cosas reales. Estaba convencida de que mi fracaso anterior como escritora provenía del hecho de que había inventado historias en las que la gente no se reconocía. Comprendí que a la gente le gusta lo real (20)

¿Qué quiere decir Millás con esta afirmación? Es irónica; por eso los personajes de *Dos mujeres en Praga* reinventan sus vidas una y otra vez a través de la ficción. María José describe a Luz su precipitado interés por el lumbago y comenta sobre la región lumbar: “Región lumbar: suena, si te fijas, como el nombre de una geografía mítica. Pero es que además sólo se manifestaba al doler. Una región desconocida, en fin, en la que sopla el dolor en lugar de soplar el viento...” (18). La misma región lumbar, difusa, de la que habla María José puede ser entendida como una metáfora doble, de esa realidad que esta más cerca de la ficción que de la realidad misma y de esos géneros literarios usados por el escritor a camino entre el periodismo y la ficción.

En toda la obra asistimos a la creación de la novela que no es sino el espacio en el que contemplamos nuestras vidas. Vidas enriquecidas por lo que tienen de absurdas. A pesar de esta inclinación por “el reportaje” y por tratar de escribir sobre cosas reales está claro que el autor presenta este contrapunto para comentar que incluso el periodismo se nutre de ficción que se encuentra en la realidad en muchas ocasiones.

Millás-personaje es otro ejemplo del escritor de “reportajes”. Quiere escribir uno sobre la adopción pero en realidad luego lo que él escribe se convierte en la novela que estamos leyendo, que es la historia sobre la posible adopción de Álvaro Abril. De hecho, “Nadie” es lo más parecido a un reportaje y lo que por fin escribe es un cuento. Millás se

da cuenta de la imposibilidad de escribir reportajes sin escribir ficción y se decide por un reportaje falso. Le dice su editor: “¿Qué quieres decir con un reportaje falso?”(141), a lo que el narrador contesta: “una pieza de ficción con apariencia de reportaje” (141). Como podemos observar, este juego con los géneros literarios sienta la base de la relación ambigua entre ficción y realidad. De hecho, como veremos a continuación, para Millás la realidad está constituida por lo imaginario, por lo irreal, por ese lado izquierdo del que habla María José.

4. LA REALIDAD COMO FICCIÓN

Como apunta Valls y como el propio autor ha declarado en varias ocasiones, lo que más le interesa es explorar ese lado de la realidad desconocido que es muy similar a la ficción.

Millás piensa en una realidad, hoy más inestable que nunca, integrada también por lo que consideramos irreal, por la fantasía, por lo imaginario. No en balde ha recordado en varias ocasiones que lo que llamamos irreal, anormal o imaginario, tiene mucho más peso en nuestra existencia y una mayor carga simbólica que la experiencia de lo real (Valls, 147)

Esta es la causa por la que la mayoría de los personajes se inventan a ellos mismos y también la realidad en la que viven. Un ejemplo de esto es Luz Acaso que cree vivir en Praga y María José que vive en su lado izquierdo (ese lado desconocido, como la realidad). Sin embargo, es importante destacar que a pesar de que los personajes habitan su propia ficción, Millás nunca deja de referirse a la realidad de forma “periodística”. El autor valenciano siempre introduce la cotidianeidad. Por ejemplo, cuando Álvaro conoce a la prostituta (que *acaso* es Luz Acaso) la invita a ducharse para recordar a su supuesta

madre muerta. En un momento del diálogo la prostituta¹⁹ para y pregunta cosas como “¿tienes secador?”(43). Este mestizaje genérico, a caballo entre la historia de ficción y la noticia periodística, siempre está presente a lo largo de la novela. Quizá para mostrar que la realidad más cotidiana está repleta de huecos desconocidos. Los huecos de los que habla Millás en muchas de sus entrevistas están presentes en *Dos mujeres en Praga*, por ejemplo, cuando el narrador describe la casa de Luz. Era una casa irónicamente oscura pero que “resplandecía con un fulgor misterioso, semejante al que producen las luciérnagas en las médulas de la noche” (15). La casa de Luz, como la realidad, tiene puertas cerradas: “Tenía un breve pasillo con la puerta de la cocina a un lado y la del cuarto de baño al otro, y un pequeño salón por el que se accedía a dos habitaciones cuyas puertas, una al lado de la otra, permanecían cerradas” (15). La realidad es al mismo tiempo un espacio desconocido y una construcción artificial. A propósito de esto, comenta el narrador: “cuando entraron las mujeres se puso a nevar y la realidad adquirió un cierto aire de maqueta” (16). La realidad praguense en la que anhelan vivir las dos mujeres también forma parte de esta reinvención de la realidad. María José comenta: “no conozco Praga, pero me la imagino con calles estrechas y patios interiores. Me gustan las calles que parecen pasillos” (16). El lado izquierdo, la región lumbar es esa realidad desconocida que no puede existir sino a través de la ficción, de la escritura. Dice María José “por la noche, en la cama pensé que ese empeño mío en escribir sobre cosas que ignoraba podría significar también que quería escribir con la parte de mí que no sabía hacerlo” (18).

Millás en su literatura lleva a cabo una búsqueda constante de esos espacios ocultos que la realidad presenta. A veces la extrañeza que produce la existencia es una

¹⁹ Alvaro Abril le cuental al narrador Millás que llamó a una prostitute porque le recordaba a su madre muerta. Más tarde sabremos que quizá su madre sea la protagonista Luz Acaso, que *acaso* también es Fina la prostituta.

alegoría de aquella que nos producimos a nosotros mismos. Por ejemplo, ya en el primer encuentro de María José y Luz se establece el conocimiento de una realidad paralela; la del apartamento de Luz que a María José le recuerda a Praga “No saldría nunca de esta cocina es como si estuviéramos en Praga” (16).

Esta primera conversación entre María José y Luz es muy significativa para denotar el antirrealismo metafictional como tema fundamental en la novela. Se discute, como se hará en tantas ocasiones a través de la novela, un intento por definir aquello que es real versus aquello que no lo es. Es en esta conversación cuando María José le explica a Luz Acaso su manía de hacerlo todo con el lado izquierdo. Esa manía por la zurdez tiene una explicación que se pondrá de manifiesto sobre todo al final de la novela cuando Millás reflexiona sobre la realidad del “no”. A lo largo de toda la novela hace comentarios sobre todas aquellas cosas que podrían haber sido y no fueron. El autor pone esta realidad imaginaria en el plano de la realidad. En su opinión no forma parte de la irrealidad sino de la “realidad irreal”. Un ejemplo de esto es cuando Álvaro le dice a Luz “las fantasías también forman parte de la realidad” (49). El lado izquierdo quizás podría ser una metáfora de todas esas realidades que podríamos vivir o creer, una metáfora, para al fin y al cabo poner vida y literatura, ficción y realidad en el mismo plano. Un ejemplo de esta ficcionalización de la realidad es una conversación entre las dos mujeres. Luz le comenta a María José, precisamente “cada una tiene derecho a percibir las cosas a su modo. A ti esto te parece Praga” (23). Unas páginas más adelante podemos observar otro momento de confusión entre realidad y fantasía como si de la niebla unamuniana se tratara. Álvaro Abril está esperando a la prostituta y en una escena fantasmagórica cree haber atravesado la “frontera de algo”, aunque no tiene muy claro qué siente: “Entonces vio el frío, pero no fue capaz de sentirlo, y vio cómo la niebla se condensaba alrededor de la luz de las farolas, pero tampoco notó la humedad (...) Estaba en el mundo, pero aislado

de él como por una campana de cristal” (40). Estos momentos, en los que no se distingue entre la realidad y la ficción son numerosos en la novela.

La ficcionalización de todo aparece en los diferentes textos dentro de la novela; la biografía de Luz que es una sucesión de mentiras o el reportaje falso de Millás sobre la adopción que se acaba convirtiendo en el cuento de “Nadie”. El cuestionamiento de los géneros literarios, y especialmente, sobre el contraste de géneros “reales” como el reportaje o “ficticios” como la novela es una metáfora interesante en cuanto a la no distinción entre ficción y realidad. Por ejemplo cuando el narrador dice “Aunque escribo reportajes, imagino novelas todo el tiempo” (129).

Dentro de la novela que estamos leyendo los textos de ficción como “Nadie” literaturizan la realidad dentro de la ficción. Como podemos ver la realidad no tiene mucho sentido sin ella. Los personajes hacen continuas referencias a la realidad en la que viven como si de una novela se tratara, exactamente como hace Unamuno al contar su vida en *Cómo se hace una novela*. Por ejemplo, cuando Maria José se instala en casa de Luz y dice “somos dos mujeres en Praga- decía Maria José encogiéndose de felicidad-. Fíjate que título para una novela. Dos mujeres en Praga” (103).

Podemos concluir que toda la novela es una alegoría de la vida como invención. La vida/la realidad se convierte en literatura. Esto lo vemos constantemente en la novela a través de cómo los personajes inventan y reinventan sus vidas. Todas estas historias dentro de otras historias son como las máscaras de las que habla Pirandello. Veámos pues, a continuación cómo los personajes, para ser, se reinventan indefinidamente.

4.1 Las existencias paralelas

Del mismo modo que la realidad se ficcionaliza podríamos decir que el “yo” también se hace ficción. No tenemos más que ver cómo los diferentes personajes se redefinen constantemente. En un epílogo añadido a la segunda edición de la obra, Millás comenta sobre la posibilidad de que cada ser humano viva existencias múltiples. A propósito del tema que nos ocupa comenta: “Por eso no es raro que en uno de estos desdoblamientos las personas reales nos convirtamos en personajes de ficción” (232). Esto es precisamente lo que Unamuno, Montero, Vila-Matas y el propio Millás hacen en sus obras. Escriben sus propias autoficciones o las biografías de los otros usando la ficción. Esta textualización se da a dos niveles: primero a través de la transformación de la persona real en el texto, Millás (autor-implícito). En *Cómo se hace una novela* es Unamuno, En *La loca de la casa* es Montero y en *París no se acaba nunca*, Vila-Matas. En un segundo nivel de ficcionalización tenemos a los personajes que dentro de la ficción son a su vez reescritos de manera múltiple. Millás, a diferencia de los demás autores, ficcionaliza a sus personajes hasta la extenuación. Cada uno acaba siendo otros. Esta estrategia es efectiva para mostrar que la identidad del ser humano puede ser entendida como una multitud de cajas chinas, que al final no es más que una caja vacía, como decía Unamuno a propósito de la novela.

La primera vez que el autor valenciano aparece como personaje la narración cambia de tercera a primera persona y dice refiriéndose a Álvaro Abril: “vio a Laura Arcos, la directora de Talleres Literarios, su jefa, que hablaba conmigo. Mi último libro, una recopilación de reportajes publicados en prensa, había funcionado bien, e intentaba convencerme de que diera alguna clase de escritura periodística en Talleres Literarios” (28). En los textos que hemos visto, en los capítulos previos, la identificación entre autor y narrador es mucho más clara porque el objetivo de las obras es la escritura de una

supuesta autobiografía. En el caso de Millás estamos leyendo una novela y no necesariamente el narrador se debe identificar con el autor. No obstante, no lo dice claramente pero nos da muchas pistas a lo largo del texto para que podamos identificar al narrador con el escritor real. Esta es una estrategia muy eficaz para permanecer en la realidad de lo literario.

En numerosas ocasiones, Millás se inmiscuye en las historias. Hace de alguna manera la función de biógrafo-reportero de todos los personajes de la novela. Repetidas veces leemos “como más tarde me contaría Maria José” (57) o “como más tarde me diría Álvaro” (45). No es sólo autor de la novela que tenemos entre manos sino también el escritor de un reportaje falso sobre la adopción y un cuento (“Nadie”) que trata precisamente de lo mismo. La paternidad es uno de los temas principales de *Dos mujeres en Praga* y por supuesto al pensar en padres e hijos podemos pensar en autores y personajes. De hecho, esta cuestión se explora en este texto metafóricamente a través de la literatura. Alvaro Abril no conoce a su padre como el personaje del cuento de Nadie y el narrador acaba siendo el padre de todos los huérfanos en la novela. Muy al estilo unamuniano le comenta Abril al narrador: “Me interesa mucho el asunto de la autoría en la obra de arte, que quizás no sea muy distinto del de la paternidad. ¿Somos los hijos de nuestros padres? ¿Somos los autores de nuestras obras?”(101). En ocasiones se compara la paternidad con la autoría de la obra literaria. A propósito de la única novela escrita por Abril, Millás le pregunta: “¿Tu no eres el autor de *El parque*? –*El Parque* es hija mía como yo soy hijo de mis padres” (129), le contesta Abril. El joven escritor quiere decir que una vez el autor ha escrito la obra, siguiendo la idea de Barthes, ésta se convierte en huérfana, como los hijos adoptados o los que no saben del paradero de sus padres biológicos.

Además de Millás, todos los personajes en la novela cambian de identidad constantemente. Por ejemplo, Luz Acaso, es viuda, prostituta, madre de Álvaro, madre de Maria José. Dentro de la ficción se vuelven a ficcionalizar para demostrar una vez más cómo la realidad no es más que una invención. Nos encontramos con numerosos ejemplos a lo largo del texto en que vemos cómo la identidad de los personajes es inestable y compleja, como la realidad millásiana. De hecho, que estos personajes se reinventen infinitamente dentro del texto ejemplifica lo que el autor comenta en su epílogo de que los seres humanos tenemos existencias paralelas. Dentro de la realidad de la ficción todos los personajes a su vez se ficcionalizan. Si en el caso de Vila-Matas podíamos afirmar que la literatura tiene su propia realidad, en el caso del escritor valenciano diremos que la ficción es un aspecto de la ‘realidad irreal’. De esto incluso puede surgir que a la manera unamuniana los personajes de ficción se hagan tan reales como sus autores. Tal y como comenta Millás en el epílogo “puedo soportar, ya digo, que una persona real se convierta al mismo tiempo en un personaje de ficción, pero el efecto contrario me da miedo” (234).

Veámos a continuación cómo esta ficcionalización de la realidad característica de la novela metaficticia se hace más patente todavía a través de los pensamientos y discernimientos de los personajes con múltiples identidades que encontramos en la obra del escritor valenciano. Es interesante, además, que los personajes se multipliquen, se hagan otros a través de la literatura. Por ejemplo, Luz se hace otras a través de su biografía y Álvaro se convierte en hijo de Luz a través de la carta a la madre que es un cuento. El personaje de Luz, como más adelante veremos, es una caja de sorpresas que durante todo el texto confunde al lector sobre la veracidad de su existencia dentro de la ficción. Este juego es una estrategia narrativa de Millás para hacernos reflexionar sobre lo

que podemos definir como verdadero o falso. Mientras Luz Acaso le intenta contar su biografía a Álvaro Abril tienen en multitud de momentos este tipo de conflicto:

-¿Pero la historia del embarazo es cierta o no?-Ya le he dicho que no. No en realidad, al menos, pero sí en una parte de mí. No hay forma de escribir una biografía de este modo verdad? – Pero usted necesitará datos reales. –Las fantasías son datos reales (73)

Este es en mi opinión el punto de partida para entender el resto de la confusión de la novela. Parece que estas palabras del joven escritor sean del propio Millás que nos advierte no creernos nada de lo que leamos a partir de ahora, porque lo que no parece real también puede serlo o a la inversa.

Este antirrealismo que caracteriza *Dos mujeres en Praga* deriva en una autoconciencia literaria a todos los niveles textuales. En primer lugar, tenemos la autoconciencia de la obra misma, como ya he comentado haciendo referencia a la reflexión sobre los géneros literarios. En la primera conversación entre María José y Luz ésta le explica el proceso de su concepción de su propia obra de ficción, su novela o reportaje sobre el lumbago. Esta autoconciencia del personaje sobre su propia obra se traslada a la autoconciencia del narrador que todavía se nos presenta en tercera persona. Juan José Millás camuflado en la persona de María José reflexiona así sobre su condición de escritor y su manera de ver la realidad. Dice “por la noche, en la cama, pensé que ese empeño mío en escribir sobre cosas que ignoraba podría significar también que quería escribir con la parte de mí que no sabía hacerlo” (18). Y así para poder llevar a cabo esta empresa “me taparía el ojo derecho con un parche e inmovilizaría la pierna y el brazo de ese lado forzándome a hacerlo todo con la mano izquierda”(18). Esta autoconciencia del personaje mismo como he dicho es parte también del autor escondido en sus personajes.

Así, Millás en una entrevista afirma cuando le preguntan cómo se puede conocer mejor al autor:

A través del personaje de María José, porque María José es un personaje que es diestra pero decide utilizar su mano izquierda como un aprendizaje intelectual, todo lo hace con el cuádruple de esfuerzo. Es un personaje ingenuo y muy honesto, es la que pone en cuestión la realidad. Ella se tapa el ojo derecho para ver la realidad desde un sitio distinto con el que habitualmente la ve. Lo importante es la búsqueda de un modo no convencional de ver la realidad (Labrys 3).

María José sigue siendo el vehículo para hacer reflexionar a la propia obra literaria sobre su condición de ficcionalidad de la que habla Hutcheon. María José teoriza sobre lo que significa escribir para ella y su decisión de escribir sobre cosas reales como el lumbago “comprendí que a la gente le gusta lo real. La mayoría de los escritores, pensé, hablan de cosas que no son. Y además escriben con la mano derecha, con el pie derecho, con el pensamiento derecho” (21).

En el capítulo tres empezamos a conocer a Álvaro Abril como escritor. Ya hemos asistido a la primera conceptualización /teorización sobre la escritura a través de María José. Con la presentación del joven escritor asistimos de nuevo a otro plano de autoconciencia y reflexión sobre la obra literaria. Por ejemplo, se habla de la industria del libro y también sobre la definición de géneros literarios cuando la editora de Álvaro afirma que debería experimentar sobre la creación de un nuevo género literario, entre el periodismo y la literatura.

Es en esta presentación de Álvaro Abril, de repente, cuando advertimos al narrador/autor implícito que hasta ahora no había aparecido como narrador en tercera persona. El autor, como indica Alter, puede aparecer de maneras diferentes, por ejemplo, como en este caso, a través de la coincidencia de rasgos biográficos. Esta es una forma de

autoconciencia por parte del autor, que se ve a sí mismo insertado en la obra de ficción, formando parte de esa realidad paralela. El narrador omnisciente seguirá apareciendo en el texto como narrador en primera persona, refiriéndose implícitamente al autor histórico Millás. Así, como en *Niebla* de Unamuno, el autor “real” pasa a ser personaje de ficción para participar de los diferentes niveles de realidad ante los que nos encontramos.

Ya hemos visto que los personajes en la novela reinventan su identidad constantemente y lo hacen inventándose a través de historias. Por ejemplo, cuando Álvaro le cuenta al “personaje de Millás” su historia con una prostituta a la que llama por teléfono, o el cuento de “Nadie”, o la carta a la madre del final. Al principio, a través de estas microhistorias vemos cómo los diferentes personajes se van inventado diversas identidades. Por ejemplo, en la microhistoria de la prostituta nos damos cuenta de que Álvaro no es huérfano, ni la prostituta es prostituta para su hija, sino vendedora de joyas. Todos los personajes en esta novela se inventan su propia novela. Así, es cómo toman conciencia de su ficcionalidad, disfrazándose de lo que no son. Esto obviamente nos hace reflexionar una vez más sobre los límites entre arte y realidad. Todos ellos son un ejemplo de esta confusión que se traslada a la vida real.

Ya hemos visto cómo María José y Álvaro Abril se inventan su propia novela: Álvaro, con la historia de la prostituta-parentética- madre muerta; y María José con la historia del lumbago. Luz Acaso también tiene su propia novela que contar aunque lo trata de hacer a través del género “realista” de la biografía. Ya en esta conversación con Abril lo pone de manifiesto cuando admite que no es viuda como le había dicho anteriormente. Aquí estamos ante dos elementos fundamentales que ya hemos ido discutiendo. En primer lugar, se cuestiona la realidad y además se lleva a cabo un proceso autoconsciente de la naturaleza de la literatura. Es decir se teoriza en cierto modo sobre el producto literario. En este caso la biografía que no debería contar más que verdades le

abre la puerta a la ficción porque ésta también forma parte de la realidad. Así Luz Acaso pregunta “¿Podría incluir todo eso en mi biografía? -preguntó la mujer intentando reprimir las lágrimas-. Podría incluir que, aunque no soy viuda, mi temperamento es el de una mujer que ha perdido a su marido?”(49). A partir de ahí, cuando su biógrafo responde afirmativamente, ya no sabemos lo que es verdad o no de la vida/novela de Luz Acaso. Este es otro procedimiento que el autor utiliza para hacernos sentir cada vez más en un espacio nebuloso en el que ya no se distingue nada con claridad.

Si Luz Acaso se convierte en otras mujeres inventándose su autobiografía Alvaro Abril lo hace a través de la historia que le cuenta a Millás (escritor maduro de reportajes) Además ambas vidas imaginarias tienen puntos de conexión. Luz cuenta que tuvo un hijo que dio en adopción. Más tarde nos enteraremos de que él también es adoptado y no sabe la identidad de su madre biológica. Luz, además cuenta que su marido tenía una amante y dice: “cuantas existencias paralelas, pensé, se pueden llevar a cabo en una sola existencia sin que lo adviertan ni las personas más cercanas” (55). Esta frase es muy interesante porque es precisamente lo que les pasa a los personajes en esta novela. Ella puede ser o no ser madre de su biógrafo y Alvaro puede ser o no el hijo que se supone Luz dio en adopción. Esta posible coincidencia ya se puso de manifiesto en la primera frase del libro cuando el narrador escribe “En el instante en el que Luz Acaso y Alvaro Abril se conocieron, sus vidas se enredaron como dos cordeles dentro de un bolsillo” (7).

Los personajes en esta novela se ocultan tras diversas máscaras de identidad que les hacen de una forma u otra reflexionar sobre la naturaleza de su ficcionalidad. El narrador dice de Luz Acaso “iba dejando atrás una vida para abrazarse a otra” (58).

Luz sigue mintiendo e inventándose identidades a lo largo de toda la novela (Luz, Fina, Rosa, Luisa...). Luz, a través de sus mentiras, reinventa constantemente su identidad y dice el narrador:

Escuché las cintas una y otra vez y al recordar que Álvaro Abril daba clases en Talleres Literarios sobre la construcción del personaje, pensé que Luz Acaso había levantado magistralmente el suyo: como Penélope, deshacía por las noches la identidad que tejía durante el día. De este modo, siempre era la misma y siempre era distinta (227)

María José, la escritora del lado zurdo también se inventa varias identidades. Por ejemplo dice que es una ex-monja para acercarse al joven escritor y le hace creer que Luz Acaso es su madre. El narrador de la novela entera, un narrador extra e intra-diegético, completa el elenco de personajes que cambian de identidad en esta novela.

Ya hemos visto la presunta novela de Álvaro, que es la biografía de Luz, combinada con su invención de la prostituta, así como hemos presenciado la de María José que escribe sobre el lumbago mientras oculta su identidad tras un parche. Finalmente tenemos al narrador que escribe su reportaje sobre la adopción pero que también esconde su identidad como otra persona dentro de la ficción y también fuera de ella (como autor real). El narrador, convertido en personaje, también tiene sus identidades múltiples. Comenta sobre su vida: “Pensé en mí mismo: era un buen autor de reportajes, pero lo que pesaba en mi vida no era esos reportajes tantas veces premiados, sino una novela inexistente, que sin embargo estaba escrita en una dimensión distinta a aquella en la que me desenvolvía” (66). El narrador es un escritor de reportajes pero la novela que leemos se convertirá en la novela inexistente de la que habla, que es su vida. El que el narrador sea un periodista, escritor de reportajes es muy significativo. Se supone que los reportajes son un relato objetivo de la realidad, sin embargo, al narrador la escritura de la realidad no le satisface. Millas-narrador, como los demás personajes en la novela, quiere inventarse a sí mismo porque la vida se entiende mejor desde la ficción.

El narrador recopila información sobre la adopción a medida que vamos leyendo el texto. Sin embargo, en vez de escribir un reportaje acaba por escribir un cuento titulado “Nadie”. El cuento que el narrador escribe es la vida novelada de Luz Acaso, así cuando Luisa en el cuento de “Nadie” le dice a Rodó “Soy Luisa, la hija de Antonia” (81), en realidad quiere decir la hija de Luz. Los intereses de Álvaro Abril y de nuestro narrador escritor se van acercando cada vez más al afirmar “yo aún no sabía que Álvaro era adoptado, si en realidad lo era, pero los hilos de la trama, como veremos, ya estaban uniendo sus intereses y los míos” (81).

De la misma forma que hemos visto cómo las vidas de Luz y Álvaro se estaban uniendo a través de la ficción vemos cómo ocurre lo mismo con la existencia del narrador y el mismo Abril. Después de la escritura del cuento “Nadie”, Álvaro se obsesiona con esta historia de ficción y se convence de que él es el protagonista de la historia. Sin embargo, no es Álvaro el único que quiere ser otros. El narrador empieza a hacer de la ficción de Álvaro su propia “realidad”. Llama por teléfono a la mujer con la que de joven había tenido una aventura y partir de ahí todo se complica aún más porque parece ser la misma Luz Acaso que Álvaro ficcionalmente considera su posible madre.

Finalmente, en el último capítulo, el narrador reflexiona sobre la imposibilidad de distinguir entre la realidad y la ficción, afirmando que tal vez por eso los seres humanos no podemos tener una identidad real sino muchas novelescas. Álvaro le escribe una carta a su madre biológica que parece ser Luz Acaso. El narrador escribe, después de leer la carta:

Comprendí que toda escritura es una mezcla diabólica de las dos cosas, con independencia de la etiqueta que figura en el encabezamiento. La materia de mis reportajes era tan ficticia como la de la *carta a la madre* de Álvaro, o la de la carta a la madre era tan real como la de mis reportajes. Se podía decir de las dos

formas porque todo era mentira y verdad al mismo tiempo. Todo es mentira y verdad de forma simultánea (210)

La novela que nosotros tenemos en nuestras manos es finalmente la biografía de Luz Acaso escrita tanto fuera como dentro de la ficción intradieética para exacerbar aún más la distinción entre literatura y realidad. La novela de Millás nos hace ciertamente reflexionar sobre la naturaleza de la literatura para llevarnos todavía un paso más allá y hacernos reflexionar sobre la vida, porque como en algún momento del libro el mismo opina “todo es demasiado novelesco”. La novela termina con esta frase: “Era evidente que para llevar a cabo el reparto no hacía falta un albacea, pero sí un narrador, un narrador que al contar los últimos días de Luz Acaso tuviera, sin comprender por qué, la impresión de ordenar su propia vida” (230). Si empezábamos la novela con la supuesta biografía de Luz Acaso la terminamos con la novela de su vida. Con estas últimas líneas, Millás nos muestra una vez más que nuestra realidad es una extensión de la ficción y que nosotros somos personajes de las novelas de nuestras vidas.

Millás irónicamente intensifica la confusión entre realidad y ficción mediante un epílogo. Esto me recuerda a las estrategias de Unamuno en *Cómo se hace una novela*. En el epílogo, Millás habla al lector directamente en el sentido más unamuniano tratando de justificar algunas de las preguntas que como autor real muchos lectores han tenido la curiosidad de averiguar. El epílogo comienza mencionando la “Paradoja del gato” de Schrodinger para explicar las existencias paralelas, afirmando que las personas reales nos podemos convertir en entes de ficción y también a la inversa que los personajes de ficción se conviertan en reales, como le pasa a Augusto Perez en *Niebla* o a la misma Luz Acaso. Millás, aunque escribe este epílogo para aclarar que Luz Acaso no es una persona real sino un personaje de ficción, está queriendo decir que nuestra identidad a veces se

hace difícil de reconocer como real o verdadera. Unamuno fue famoso por sus prólogos y epílogos. Si recordamos el final de *Cómo se hace una novela*, parece que el autor no quiere acabar de escribir, porque sabe que terminar es morir. Unamuno menciona muchas veces que si termina de leer o escribir morirá. Tanto el epílogo del escritor vasco como el de Millás están escritos para mostrar que la ficción es una extensión de la vida.

A lo largo del capítulo hemos ido viendo algunas similitudes entre la obra de Millás y la de Unamuno. En primer lugar la idea fundamental de que la vida se escribe y es novelesca. Además de la función del epílogo arriba mencionada, también podríamos decir que se puede hablar de la imagen del espejo como metáfora de la identidad fragmentada del individuo que para tratar de construirse se convierte constantemente en otro. Para Millás tanto la realidad como los seres humanos son una sucesión de espejos que son un reflejo de la realidad y del ser humano pero que nunca alcanzan una última copia. La imagen del espejo aparece una y otra vez en la obra de Unamuno. En *Cómo se hace una novela*, Unamuno comenta acerca de la edición de Cassou: “Y ahora repasando el Retrato de Cassou y mirándome no sin asombro, en él como en un espejo, pero en un espejo tal que vemos más el espejo mismo que lo que en él espejado” (72). En este ejemplo parece como si Unamuno estuviera de acuerdo con la idea de que nuestra identidad es una sucesión de imágenes sin ninguna al final. Esto es lo que también proponía al hablar de la estructura de la novela al comentar las cajas chinas. Sin embargo, sabemos que su mayor contradicción es el saber que quizá no hay nada sin permitirse no tener esperanza. Por eso, hay momentos en los que afirma creer en un original de ese reflejo. En su obra *Don Sandalio o el Jugador de Ajedrez* escribe sobre un café en el que “había grandes espejos, algo opacos, unos frente a otros, y yo entre ellos me veía varias veces reproducido (...) ¡Qué monasterio de solitarios el que formábamos todas las imágenes aquellas, todas aquellas copias de un original!”(311). Como podemos ver, a

diferencia de Millás, a Unamuno si le interesa encontrar una identidad auténtica. Es más, el escritor valenciano va un paso más allá que el resto de los autores en este trabajo. No sólo problematiza el género de la auto/biografía para poner al mismo nivel ficción y realidad sino que también utiliza el género ambiguo del reportaje periodístico. Como apunta en el epílogo, este texto combina “periodismo y literatura, dos géneros en cuya frontera, creo, transcurre la acción de mi novela” (234). Millás ensancha los límites de la realidad incluyendo la ficción como parte de la misma.

En esta vida de ficción hemos visto cómo los personajes se inventan sus vidas una y otra vez a través de la literatura. Después de este viaje por realidades y existencias paralelas no nos queda más que esperar otra novela del autor valenciano, otra novela, o quizás otro epílogo.

Conclusión

La experimentación con los géneros literarios es una de las tendencias más importantes de la literatura española actual. En este estudio he analizado sólo un tipo de textos de *varia invención*, aquellos que he denominado “metaficciones autobiográficas”. Estos textos fronterizos, a medio camino entre la autobiografía y la novela, pueden ser entendidos como una metáfora de la inestabilidad de la realidad y el ser humano característica de la época actual. Los textos mestizos analizados ejemplifican la crisis que experimenta el sujeto desde finales del siglo XIX con el relativismo filosófico.

Para llevar a cabo este estudio he utilizado la obra de Unamuno *Cómo se hace una novela* que ya a principios del siglo XX plantea el cuestionamiento de la realidad y del ser humano a partir de un texto de difícil clasificación genérica. Mucha de la literatura española del último cuarto de siglo vuelve a la narrativa más experimentalista de los años sesenta dejando de lado sus precursores vanguardistas. Grandes autores como Azorín, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés o Unamuno jugaron con los géneros literarios creando nuevos textos y renovando la concepción de la novela. Unamuno es un gran experimentador y al incluirlo en este estudio expongo la validez de su obra en la literatura más contemporánea. Ha sido mi intención usar la obra del autor vasco para establecer una continuidad entre la literatura más reciente y la de principios del siglo XX.

En este trabajo he comparado algunas de las ideas expuestas en *Cómo se hace una novela* con la obra de Montero, Vila-Matas y Millás. Ha sido difícil, a veces, establecer las similitudes y diferencias con Unamuno. El escritor vasco es contradictorio y en muchas ocasiones encontramos dos posturas opuestas sobre un mismo aspecto. No debemos olvidar que, a pesar de su modernidad, es un autor que se debate entre su religiosidad y la pérdida de su fe. Pese a su ambivalencia, la aportación de Unamuno ha

enriquecido el estudio de la ficcionalización de la realidad y el ser humano mediante el uso de géneros mestizos.

Para hablar de la textualización de la realidad, he tomando como modelo la imagen unamuniana desarrollada en *Cómo se hace una novela* de que la vida es una novela y que la comprensión de la realidad sólo es posible si se concibe como ficción. A propósito de esto Unamuno escribe al principio del libro: “Si tu vida, lector, no es una novela, entonces deja estas páginas, no me sigas leyendo” (84). Comenta hasta la saciedad que nuestra existencia es una ficción y que no podemos entender la realidad si no es a través de la literatura. Sin embargo, en el autor vasco siempre encontramos esa contradicción no resuelta entre su búsqueda de autenticidad y el reconocimiento de la imposibilidad de que exista un Dios todopoderoso que nos reserve un lugar en la eternidad. Por lo tanto, aunque propone que la realidad es ficción, en el fondo tiene la esperanza de la posibilidad de una vida eterna en el paraíso.

En cambio, en la opinión de Montero, Vila-Matas y Millás la literatura es una realidad en sí misma y todos coinciden en que sin ficción la vida no tiene mucho sentido. Estos tres escritores cuando escriben sus metaficciones autobiográficas siempre hablan de la escritura y no de la vida. Escriben siempre y acaban por no distinguir entre lo real o irreal. Montero comenta sobre el proceso de ejecución de una novela:

Durante el largo período de ejecución vives a medias entre tu existencia real y la imaginaria, entre tu cotidianeidad y la novela; pero, a medida que avanzas en el trabajo, la esfera de lo narrativo se va apropiando de un mayor espacio. Hasta que llega un día, cuando la novela ya está muy adelantada, en el que las paredes que separan ambos mundos parecen empezar a fundirse, la novela crece y crece hasta anegar el territorio de lo real (69).

En cada uno de los capítulos he hablado, no sólo de la textualización de la realidad, sino también la del ser humano. El yo, al textualizarse, existe como autor, personaje y lector en la obra. En el capítulo de Montero comparo la figura del autor en *La loca de la casa* y en el texto del autor vasco. La escritora madrileña se siente cómoda ficcionalizándose y no tiene problema en difuminarse en el texto a través de varios personajes de ficción. Al referirnos a Unamuno la cosa se complica. El escritor vasco es consciente de que sólo puede existir en el texto como personaje pero no aguanta perder su autoridad. Se convierte en personaje pero nunca deja de ser Unamuno y de controlar el texto. Por eso, en muchas ocasiones no deja de comentar y comentarse. Como apunta Ricardo Gullón: “novelar las novelas y explicarlas sitúa al autor en un nivel distinto y más elevado que el de sus personajes” (249). Montero, Vila-Matas, y Millás, por su parte, celebran su pérdida de existencia trascendental multiplicando su identidad en sus obras.

En el capítulo de Vila-Matas me detengo en la figura del lector como creador del texto. El autor muere, en palabras de Barthes y Foucault y el lector se torna en el autor de la obra. Para Unamuno esto no queda tan claro. El escritor vasco es consciente de que el lector es de alguna manera el creador porque sabe que si no hay lectores, no hay obra y por lo tanto el autor no permanece en el texto. Sin embargo, crea un personaje (Jugo) que está leyendo una novela y cuando termine de leerla se supone que morirá. Este es otro claro intento de no perder el control de su creación, porque el destino final de este lector es confuso, debido a que Unamuno no nos dice cual fue el destino de este pobre ente de ficción y se dirige a los lectores extradiegéticos exhortando “¿lector, es que vives?” (128). Vila-Matas, sin embargo, no tiene este problema. Habla de su primera obra, *La asesina ilustrada*, que surgió de la lectura de *Cómo se hace una novela*. Esta coincidencia explica precisamente la diferencia entre ambos autores. Para Unamuno, si el lector muere al terminar la obra, él mismo como autor del texto también morirá. Para Vila-Matas, sin

embargo, el acabar la lectura o que el lector muera al terminar de leer no importa porque todo es literatura, la vida tanto como la muerte.

En el capítulo de Millás he comentado cómo el yo se multiplica hasta la extenuación en un sin fin de máscaras y reflejos de un espejo fragmentado. El autor, es personaje, lector y muchos otros personajes. Todos los caracteres son muchos y el mismo. El yo sólo se explica a través de las historias que los personajes se inventan porque su vida es una historia continua bien en forma de cuento, de autobiografía o de reportaje literario. En este apartado he comparado la imagen del espejo unamuniano, además de los epílogos en ambos textos, que sirve para continuar la narración como si de la vida se tratara. Este capítulo es diferente del resto porque el texto con el que trabajamos es claramente una novela. Sin embargo, aunque no pueda ser considerado un texto de varia invención sí es una metaficción autobiográfica. Millás reflexiona sobre el género de la autobiografía y la biografía con la historia de Luz Acaso. Además *Dos mujeres en Praga* amplía la definición de este término y adelanta la investigación que me propongo hacer en un futuro próximo. Esta obra, no sólo reflexiona sobre la auto/biografía sino sobre otros géneros que surgen de la fusión entre literatura y periodismo, como el reportaje literario.

En un futuro próximo quiero ampliar el estudio de los géneros de varia invención e incluir otro tipo de géneros mixtos. Como ya he mencionado, en el capítulo de Millás sus *articuentos* necesitan un estudio más pormenorizado. De hecho, recientemente ya se han empezado a publicar artículos críticos que tratan sobre este aspecto de su obra²⁰. Es

²⁰ “Columna de opinión, microrrelato y articuento: relaciones transgenéricas” (2005) de Irene Andrés Suarez y “Los articuentos de Juan José Millás: la crítica democrática” (2005) de Carga Wells

mi intención estudiar el artículo literario no sólo en la obra de Millás sino en la de otro escritor valenciano, Manuel Vicent. Como comenta Valls:

Si pensamos en los géneros narrativos, por ejemplo, en su evolución y moderna hibridez, estamos ante un territorio casi virgen en el estudio de las formas narrativas breves (novela corta, cuento y microrrelato), del diario, del artículo literario o de la literatura de viajes (21)

Me interesa escribir un estudio dividido en diferentes secciones donde se estudien textos de varia invención como las metaficciones autobiográficas, los articuentos, los reportajes literarios y los microcuentos. Sin embargo, antes de estudiar más profundamente nuevas manifestaciones de la literatura mestiza urgía hacer un homenaje a Unamuno y analizar en relación a la producción literaria más reciente *Cómo se hace una novela*, que aunque es una de sus mejores obras no ha sido analizada con tanta asiduidad, quizá por ser un texto, híbrido, alborotado y desordenado. Todos los autores de este trabajo comparten la idea unamuniana de que vivir es escribir y de que sólo podemos ser si nos escribimos.

No obstante, y en resumidas cuentas, la gran diferencia es que ellos entienden esta textualización de la realidad y del ser humano como una salvación. La obra de Montero, Millas y Vila-Matas es literatura sobre la vida ya versado en la literatura. Sus textos están impregnados de otros autores, de otras obras, de otras lecturas.

Hace ya mucho tiempo que la literatura viene hablando de literatura. Yo creo que los autores más recientes tratados aquí afirman que la literatura es la única solución a la inestabilidad existencial que caracteriza la época en que vivimos. Los escritores hablan de la ficción porque para ellos y para muchos seres humanos es la única forma de entender la existencia humana. Antonio Tabucchi cita al poeta portugués Fernando

Pessoa “La literatura, como toda forma de arte, es una estupidez, concedido, sólo que, como dijo Pessoa, es la sencilla demostración de que la vida no basta. Y por eso nosotros seguimos hablando de ella” (Letras Libres).

Don Quijote estaba enfermo de literatura, o eso pensaban los que lo llamaban loco. No entendían que para muchos la literatura no es una enfermedad, que Don Quijote no estaba enfermo y que la ficción es una solución, la única salvación. Esta es la razón por la que no dejamos de hablar de la literatura, porque con la vida sólo no basta.

Bibliografía

- Alborg, Concha. "Metaficción y feminismo en Rosa Montero." *Revista de Estudios Hispánicos* 22.1 (Jan. 1988): 67-76.
- Alonso, Santos. *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*. Madrid: Marenostrum, 2003.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.
- Amago, Samuel. *True Lies. Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.
- Arreola, Juan José. *Varia invención*. Mexico: Cultura SEP, 1985.
- Azar, Inés. "La estructura novelesca de *Cómo se hace una novela*." *Modern Language Notes* 85.2 Hispanic issue (Mar. 1970): 184-206.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 1973.
- - -. *El susurro del lenguaje*. 1984. Barcelona: Paidós, 1987.
- - -. "La muerte del autor." *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. 65-71.
- - -. *Roland Barthes per Roland Barthes*. New York: Ideal Foreign Books, 2000.
- - -. *The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang, 1986.
- - -. *S/Z*. New York: Wang and Hill, 1974.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Blanco Aguinaga, Carlos. *El Unamuno contemplativo*. 1959. Barcelona: Laia, 1975.
- Borges, Jorge Luis. "Cuando la ficción vive en la ficción." *Textos cautivos: ensayos reseñas en "El Hogar" (de Buenos Aires)*. 1939. Barcelona: Tusquets, 1986. 140-142.
- - -. "Kafka y sus precursores." *Otras Inquisiciones*. 1952. Buenos Aires: Alianza Biblioteca Borges, 1997. 162-166.
- Castellet, José María. *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1957.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.

- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Cervantes, Miguel. *Don Quijote*. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2004.
- Christie, Ruth, Judith Drinkwater, and John Macklin. *The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative*. Warminster: Aris & Phillips, 1995.
- Club Cultura. 2005. FNAC. 22 Mar. 2007 <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero/index.htm>>.
- De Castro, Isabel. "Novela actual y ficción autobiográfica." *Escritura Autobiográfica*. Ed. Jose Romer et alii. Madrid: Visor libros, 1992. 153-159.
- De Man, Paul. "Autobiography as a De-Facement." *The Rethoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. 67-83.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1986.
- - -. *La escritura o la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- - -. "Law of Genre." *Critical Inquiry* 7.1 (Fall 1980): 55-81.
- Del Toro, Fernando. "Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno". *Hispania* 64.3 (Sep 1980) 360-66
- Dotras, Ana M. *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- Eakin, Paul John. "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje." *Anthropos* 29 (1991): 73-91.
- Escribano, Pedro. "El cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje." *Espéculo* 14 (Mar. 2000). 12 Mar. 2007 <<http://www.ucm.es/info/especulo/>>.
- Escudero, Javier. *La narrativa de Rosa Montero: Hacia una estética de la esperanza*. Madrid: Biblioteca nueva, 2005.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in this Class?* Cambridge, MA: Harvard UP, 1980.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1968.
- - -. "What is an author?" *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Phanteon Books, 1984. 236-257.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Automoribundia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948.
- Gullón, Germán. "La novela española del siglo XX." *Insula* 1.28 (1979): 396-397.

- Gullón, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1964.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía." *Anthropos Suplemento* 29 (1991): 9-18.
- Hemingway, Ernest. *París era una fiesta*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Toronto: Wilfred Laurier University Press, 1980.
- - -. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.
- Langa Pizarro, M. Mar. *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2002.
- La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Ed. Ángeles Encinar and Kathleen M. Glenn. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- La Rubia Prado, Francisco. *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid: Gredos, 1999.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico." *Anthropos Suplemento* 29 (1991): 47-61.
- Mainer, José-Carlos. *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Marías, Javier. "Autobiografía y ficción." *Literatura y fantasma*. Madrid: Publicaciones Siruela, 1993. 61-69.
- Millás, Juan José. "Entre la literatura y el periodismo." Interview with Joaquin Aguirre. *Foro Complutense*. 25 Mar. 2007 <<http://72.14.209.104/search?q=cache:U8K0NY6tc6AJ:www.ucm.es/info/fgu/foro/millas.pdf+Joaquin+Aguirre+Millas&hl=en&ct=clnk&cd=4&gl=us>>.
- Millás, Juan José. *Algo que te concierne*. Madrid: El País Aguilar, 1995.
- - -. *Cerberos son las sombras*. Madrid: Alfaguara, 1975.
- - -. *Dos mujeres en Praga*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- - -. *El desorden de tu nombre*. Madrid: Alfaguara, 1986.
- - -. *El jardín vacío*. Madrid: Alfaguara, 1981.
- - -. *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- - -. *Hay algo que no es como me dicen: El caso de Nevenka Fernández contra la realidad*. Madrid: Aguilar, 2004.
- - -. *La soledad era esto*. Barcelona: Destino, 1990.

- - -. *Laura y Julio*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- - -. *No mires debajo de la cama*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- - -. *Papel mojado*. Madrid: Alfaguara, 1983.
- - -. *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- - -. *Visión del ahogado*. Madrid: Alfaguara, 1977.
- Montero, Rosa. *Crónica del desamor*. Madrid: Debate, 1999.
- - -. *El corazón del Tártaro*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- - -. *Estampas bostonianas y otros viajes*. Madrid: Península, 2002.
- - -. *Historias de mujeres*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- - -. *La función Delta*. Madrid: Debate, 1981.
- - -. *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- - -. *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- - -. "La loca de la casa." Interview with Oscar Lopez. "*Que leer*" Spring 2003. 23 Mar. 2007 <<http://www.que-leer.orange.es/>>.
- - -. *La vida desnuda: una mirada apasionada sobre nuestro mundo*. Madrid: El País Aguilar, 1996.
- - -. "'Todo lo que cuento sobre mí es pura mentira.'" Interview with Ezequiel Martinez. *Clarín.com*. 1996. 23 Mar. 2007 <<http://www.clarin.com/diario/2003/09/07/s-04301.htm>>.
- Navajas, Gonzalo. *Unamuno desde la posmodernidad. Antinomia y síntesis ontológica*. Barcelona: PPU, 1992.
- Navarrete, Jorge. "La mirada." Weblog entry. 28 Jan. 2006. 12 Feb. 2006 <www.blogo.cl/blojsom/blog/pirincho/Entrevistas>.
- Neumann, Bernd. *La identidad personal: autonomía y sumisión*. 1970. Buenos Aires: Editorial Sur, 1973.
- Orejas, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2003.
- Peña, Ahumada Haydee. *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*. Madrid: Pliegos, 1999.
- Pitol, Sergio. *El mago de Viena*. Valencia: Pre-textos, 2005.

- Sobejano, Gonzalo. "Novela y metanovela en España." *Ínsula - Revista de Letras y Ciencias Humanas* 44.512-513 (1989): 4-6.
- Sobejano-Morán, Antonio. *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: University Press of Kentucky, 1984.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros." *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros, 1988. 31-48.
- Tortosa, Virgilio. *Escrituras ensimismadas: La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2001.
- Trías, Eugenio. *Filosofía del futuro*. Madrid: Ariel, 1984.
- Trujillo, Laura. "Genealogía de la memoria: Ficción autobiográfica en la transición española." Diss. Pennsylvania State University, 2003. 15 Dec. 2005 <<http://proquest.umi.com/content/lib.utexas.edu:2048/pqdweb?did=764737361&sid=2&Fmt=2&clientId=48776&RQT=309&VName=PQD>>.
- Unamuno, Miguel. "Cómo se hace una novela." *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza, 2000. 58-152.
- - -. *Niebla*. 1914. Ed. Germán Gullón. 31st ed. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- - -. *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Espasa Calpe, 1920.
- - -. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa Calpe, 1904.
- Valls, Fernando. *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- - -. Interview with Flavia Acosta. DDOOSS. 25 Mar. 2007 <http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/enrique_vilamatas.htm>.
- - -. "De lo contrario, Auster sería yo." *Letras Libres* Mar. 2005. 25 Mar. 2007 <<http://www.letraslibres.com/index.php?sec=22&autor=Enrique%20Vila-Matas>>.
- - -. *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- - -. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- - -. *El viajero más lento*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- - -. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.

- - -. *La asesina ilustrada*. Barcelona: Tusquets, 1977.

- - -. "La casa de la escritura: conversación con Vila-Matas." Interview with Rodrigo Fresan. *Letras Libres* Feb. 2004. 24 Mar. 2007 <<http://www.letraslibres.com/index.php?sec=3&art=9348>>.

- - -. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Villanueva, Darío. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía." *Escritura autobiográfica*. Ed. Jose Romera et alii. Madrid: Visor, 1992. 15-33.

Vita

Cristina Carrasco was born in Valencia, Spain on April 26, 1975, the daughter of Antonio Carrasco Alvarez and Mariana Llopis Córdoba. After receiving her high school diploma from Instituto Ramon Llull, she attended Universidad de Valencia, where she specialized in English Philology. During the fall semester of 1997 and the spring semester of 1998, she attended the University of Wales at Cardiff. She received her 'Licenciatura' (B.A.) in June 1998. After graduation, she moved to Iowa city, IA where she entered into the Comparative Literature Department at The University of Iowa. She received her M.A degree in August 2001. She is currently a Ph.D candidate at the University of Texas at Austin where she specializes in Contemporary Spanish Literature. While working on her doctoral studies she taught undergraduate language and literature courses, attended several conferences, published an article on the influence on Cervantes and Pirandello, organized a Spanish conversation hour and participated in a mentorship program at The University of Texas.

Permanent address: General Gil Dolz 16, 6, 46010 Valencia, Spain.

This dissertation was typed by the author.